

الخطاب الروائي

ميخائيل باختين



ترجمة محمد برادة



لوحة الغلاف : « كل فن لا يفيد علماً لا يتوَل عليه »
عبي الدين بن عربي
للغنان منير الشمرالي

الطبعة الأولى
القاهرة - ١٩٨٧
جميع الحقوق محفوظة

دار الفكر
للدراسات
والنشر والتوزيع



(القاهرة - بلدين)

القاهرة : ش.شارليب - رقم ٤٢/٢٥
مدينة نصر - المنطقة الشامية

هذه ترجمة للجزء الذي يحمل عنوان : « عن الخطاب الروائي » والنشر
صمم الترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختين : « استيعاب الرواية
ونظريتها » : Elzheni que es theorie du roman الذي ترجمته عن الروسية
داريا أولينسكي وأصدرته دار جانتار سنة ١٩٧٨. وقد كتب باختين دراساته
الحسنة عن الخطاب الروائي ما بين ١٩٣٤ - ١٩٤١ أما تحليله لرواية
تولستوي « بيت » فقد ترجمناه عن كتاب تودوروف « باختين : المبدأ
المخبري » الذي نشرته دار لوسوي سنة ١٩٨١ .



ترجمة محمد برادة

الخطاب الروائي

ميخائيل باختين



مقدمة

موقع باحثين في مجال نظرية الرواية

تشغل نظرية/ نظريات الرواية ، حيزاً كبيراً من كتابات الفلاسفة والنقاد المنظرين ومحلّي شعرة الخطاب ، بالرغم من أن « تاريخ » النصوص الروائية المعترف بها كجنس تعبري مُميز عما عداه من الأجناس ، لا يرجع إلى أكثر من القرن السابع عشر . ولاشك أنّ ما يؤمّن نظرية الرواية هذه المكانة الخاصة ، هو توافق صعود الرواية وتبلورها مع جملة تحولات مجتمعية وفكرية وعلمية ، ومع تجدد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية والفنية وبالإستيقا ، واتخاذها مجالاً للتفكير في إشكالية الإنسان من منظور مغاير لتحليل التاريخ العام وتنظيره ... ولعل فردريك شيلكيل قد لخص هذا التوجّه الملتح لدى الفلاسفة والأدباء في نهاية القرن الثامن عشر ، في إحدى شذائره ، عندما قال :

« إن تاريخ الشعر الحديث برمته ، هو تعليق متّصل على نصّ الفلسفة القصير ، ذلك أن كل فن يجب أن يصير علماً ، وكل علم عليه أن يصير فنّاً ؛ وعلى الشعر والفلسفة أن يكونا مجتمعين » (١) .

هذه الثمرة المتحمسة لأحد أبرز وجوه الرومانسية الجنرية الأولى ، تؤشر على الزخم الذي سيطع تفكير الأدب في ذاته ومجالاته وغائته وعلاقته ببقية الأجناس التعبيرية ، وطموحه إلى « المطلق الأدنى » وسط اللغات والخطابات المتعدّدة .. وستكون الرواية ، بعد ماكتبه جوته ، ومن خلال إعادة استكشاف دانتّي ، وسيرفانتيس ، ورابليه ، هي ملتقى كثير من الجهود الفلسفية والنقدية الساعية إلى استيعاب التبدلات المجتمعية المتسارعة ، وتنظير مسارات التمثيل والتعبير .

وقد أسعف على « ازدهار » التفكير النظري في الرواية وتواصله ، كونها جنساً تعبيرياً « غير مُنتج » في تكوينه ، مفتوحاً على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدّاً منها بعض عناصرها ، ممّا جعل خطاب الرواية خطاباً « خليطاً » متصلاً بسروريات تعدد اللغات والأصوات ، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص ، ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى .

لذلك ، قبل الحديث عن التصورات النظرية والمقولات الأساسية التي بلورها ميخائيل باختين في

مجال تاريخ الرواية وإستيعقتها ، يتحتم التنبيه إلى الجهود المبذولة قبله وأيضاً إلى اجتهادات نظرية تالية لما كُتِبَ ، نحاول أن نتدارك محدودية تحليلاته ، وأن تغنيها اعتياداً على استيعاب روايات جديدة لم يأخذها باحثين في الاعتبار . بعبارة أخرى ، فإن قراءة تحليلات باحثين قراءة مختصة ، تستدعي الحرص على مراعاة مسألتين :

- استحضار تَمَدُّد المقاربات المنهجية والإبستمولوجية لنظرية الرواية إلى درجة تسمح بالحديث عن تاريخ نظريات الرواية ، واستكناه صورة تختلف المفهومات التي وجَّهَتْ كُتَّاب الرواية في فترات وسياقات وآداب مختلفة . وهذا لا يعني نفي وجود عناصر مشتركة تسند النص الروائي وتتيح وَصْفَهُ واستخلاص خصائصه الاستدلالية ، وإنما هو تأكيد على نسبية تنظير الرواية بوصفه تنظييراً يَبْنِيه مفكرون وأدباء ، انطلاقاً من أسئلة تحاور ثقافة معينة وتتفاعل مع حقول ومناهج ودوائر معرفية تُؤطر البنية الفكرية والاجتماعية العامة .

- تُجَنَّب اختزال النصوص الروائية إلى مقولات ومصطلحات واردة في نظرية الرواية ، وإفساح المجال أمام النصوص لكي تفتني النظرية وتصبح أداة تحليل وإضاعة ، بدلاً من أن تتحول إلى معايير ثابتة عاجزة عن التجلُّد والاتساع .

لهذه الاعتبارات ، سأتناول في هذه المقدمة ثلاث نقاط متكاملة فيما بينها ، قد تصلح لأن تكون مدخلاً لموضعة تفكير باحثين في الرواية ، وربط أسئلته ببعض الأسئلة الشاغلة للنقد الروائي العربي .

إشكالية نظرية الرواية

قبل هيجل ولوكاش اللذين حدَّدا بعض عناصر إشكالية الرواية من منظور فلسفي - تاريخي ، كانت هناك محاولة الحركة الرومانسية الأولى بألمانيا (رومانسية مجلة « آتينيوم ») L' Athenoem التي طرحت مسألة نظرية الرواية ضمن تصورها العام المتطلع إلى « المطلق الأدبي » الذي يتخطى الأجناس التعبيرية ليقترِب من « كلية عضوية » قادرة على أن تَلِدَ نفسها وتلد عالماً غير مجزأ . ومن ثم فإن فردريك شليكل في رسالته عن الرواية ، يُلحُّ على أن « كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية » مشتملة على الترات الحالدة للترتوة ، وعلى فوزى سديم الفرسان ، وعوالم النصوص القديمة (دانتى ، سيرفانتيس ، شكسبير) ، إن الرواية لا يمكن أن تستحق اسمها إذا « لم تكن خليطاً من المحكي ، والشئيد ، ومن أشكال أخرى » . لكن التصورات النظرية لهذه الحركة الرومانسية تظل محدودة « وتابعة » لفكرتهم الأساسية عن المطلق الأدبي : فهم لا يقبلون الرواية إلا بوصفها « جنساً » للحرية الذاتية والتعبير عن النزوات في أشكال زُخْرَفِيَّة . لذلك فإن نظريتهم عن الرواية كانت متجهة أكثر نحو ذلك « اللامتبي » ، الَّا محمَّد ، الذي يتخايل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القام وتعميق المطلق ليس في الأدب وحده ، وإنما في « إنتاج » الإنسان لنفسه كذلك . لكن العنصر الأساسي في نظريتهم للرواية هو اعتبارهم لها جنساً قائماً على تعدد الأجناس التعبيرية وعلى تجاور العناصر الروائية مع الفكر الخالص ، والغنائية مع التعبيرات الثرية المبتذلة . إن هذا

العنصر سيصبح أحد المكونات البارزة في تشييدات نظرية الرواية التالية للرومانسية الألمانية ، وخاصة عند باختين الذي تعمق في تحليل تكون الرواية من خلال التقاء عدة أجناس تصيرية ، وتكثايل لغات وأصوات متعددة .

ولاشك أن هيجل في كتابه « الإستيقا » ، هو الذي دشّن تطوراً للرواية يربط شكلها ومضمونها بالتحويلات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوربي خلال صعود البورجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر . وبالرغم من قلة الصفحات المخصصة للحديث عن الرواية ، فإن ملاحظات هيجل في الموضوع تكسي أهمية خاصة بالنظر إلى زحزحه للإشكالية الإستيقية عما كانت مطروحة عليه عند كانط ، وبالنظر إلى اعتاده ، في تحليلاته ، على التاريخ ، وعلى منطق جدلي أتاح له تجلية الإوالات الكامنة وراء تبدل كثير من العلاقات المجتمعية ، وكذلك نقد مظاهر الاستلاب المرافقة لسيرورة قيام « العالم الحديث » .

ففي الصفحات التي خصصها لتحليل العنصر الروائي Le romanesque داخل المجتمع ، بعد تلاشي العنصر الرومانسي ، يعيد هيجل إلى الذاكرة أنه بدأ مع رواية الفروسية ومع الرواية الرعوية ، لكنه ، في العصر الحديث ، تحول عن بُعد الفروسي (الخيالي) ليتجسد عبر محتوى أصبح قائماً بالفعل داخل المجتمع : « ... فالخيلة الخارجية التي كانت خاضعة ، إلى ذلك الحين لنزوات المصادفة ولتقلباتها ، قد تحولت إلى نظام حقيقي ومستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي ونظام الدولة ، بحيث أن الشرطة ، والمحاكم ، والجيش ، والحكومة هي التي أصبحت ، الآن ، تحتل مكان الأهداف الخيالية التي جرى وراءها الفرسان » (١) . ونتيجة لهذا الوضع الاجتماعي الجديد ، تحول « الروائي » عما كان عليه من قبل وتبدلت سلوكات الأبطال - الفرسان لتصبح ملائمة لأجواء الرواية الحديثة . صار أبطال الرواية يجابهون الواقع المبتدل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضع الأسرة ، والمجتمع ، والدولة والقوانين ، ومقتضيات المهنة .. إن أبطال الرواية ، وهم من الشباب ، يبدون في تلك القيود والتنظيمات ، اعتناء على جميع « حقوق القلب الخالدة » . من ثم يغلو الصراع مع هذا الواقع صراعاً بين البطل - الفرد والمجتمع لتغيير العالم أو ، على الأقل ، « للحصول على زاوية من سماء فوق هذه الأرض » برفقة حبيبة تشاطره مثله الأعلى . ويتابع هيجل تحليله لهذه المسألة معتمداً على منهجه الجدلي ، ليضع أماناً الأبعاد الجديدة التي أخذها الأبطال في الرواية كما في المجتمع : ذلك أن تلك المطامع ومائفجره من صراعات هي التي أصبحت تحمل اسم « سنوات التعلم » لأنها تقدم للفرد قيمة تربوية كبيرة من خلال وصله بالواقع القائم ، وإغناثه بالتجارب العملية . وتكون النتيجة أن يؤول البطل المتحرد إلى التعقل ، ويعود إلى الاندماج في الحياة الاجتماعية ، فيتزوج امرأة هي تقريباً « مثل النساء الأخريات » ويتخرط في عمل مليء بالمتاعب ، وباختصار يجد نفسه « في اليقظة بعد الانتشاء » (٢)

أليس هذا الذي وصفه هيجل هو ماضار معروفاً باسم « رواية التعلم » ، والذي يلخص نسيج معظم الروايات في القرن الثامن عشر بألمانيا ، وفي القرن التاسع عشر بفرنسا ؟ إن رصد هيجل

لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع واستجلايه داخل الرواية ، هو ما جعله يعتبر هذه الأخيرة مجالاً لصراع « بين شعر القلب ، وبين نثر العلائق الاجتماعية ومصادقة الظروف الخارجية » . وبذلك فإن الرواية تُضطلع بوظيفة « ملحمة بورجوازية » داخل « مجتمع منظم بطريقة ثورية » ، (مبتذلة) لأنها تسعى إلى أن تستعيد كُليته وشعرته المفقدين .

من خلال هذه اللحظات ، على قصرها ، يقدم هيجل عناصر نظرية لها أهميتها بالنسبة لتنظير الرواية ، خاصة ما يتصل بإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع ويحلّ فضح الوهم مكوّنًا أساسياً في المحكي الروائي ، وافترض نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية .

ضمن هذا المنظور الفلسفي - التاريخي ، تابع جورج لوكاش تنظيره للرواية مُطوَّراً ومعماً ملاحظات هيجل ، ومقدِّماً في كتابه الشهير « نظرية الرواية » (١٩١٦)^(١) تحليلاً لأهم تناقضات العصر الحديث وتعارضات مثله ، من خلال شكل الرواية وقدرته على التقاط المعيش وتشخيص الكينونة الفاقدة لـ « ملجأ التعالي » الذي يضيء عليها معنى أخلاقياً .

صدر لوكاش ، في تحليلاته ، عن منظور تاريخي - فلسفي يعكس اهتمامات الفكر الفلسفي الأوروبي عند اندلاع الحرب العالمية الأولى . كان لوكاش ينتقل من تأثير كانت إلى جدلية هيجل ، متأثراً أيضاً ببديلي ، وسيميل ، وماكس فيبر . وعندما بدأ بكتابة « نظرية الرواية » في ١٩١٤ ، كان فكره مشغولاً بالأخطار التي ستنتج عن انتصار محتمل لألمانيا . ومن ثم فإن كتابته ، في الواقع ، كان محاولة للبحث عن أفق عالم جديد ، وبحسب ما خرج من اليأس الذي حملته الحرب العالمية . اتخذ لوكاش ، من الحضارة الإغريقية بوصفها كلاً مُتنبئاً ، مُغلَقاً ، متوفرًا على شروط يُعاليه ، مُطلقاً لرصد الأشكال التعبيرية الأدبية ومقارنتها بشكل الرواية المنتمي إلى حضارة إشكالية يطبعها التمزق والاستلاب . لذلك فإن تحليله للملحمة وللتراجيديا لا يهدف إلى جعلهما مثلاً أعلى يمكن إعادة إنتاجه أو تقليده وإنما يقصد إلى إبراز الشروط التي أوجدت هذين الشكلين ثم جعلتهما يحتفيان ، لتظهر الرواية بوصفها شكلاً يسمح بالتفكير في مآزق العصر الراهن وتناقضاته . من ثم ، اعتمد لوكاش تفكيراً متعمقاً في التشكُّلات التاريخية الكامنة وراء كل شكل أدبي ، إذ لا يكفي تسجيل المظاهر التجريبية للتعبيرات الفنية ، بل لابد من تصوّر فلسفة تاريخية للأشكال تفسر لنا لحظات الانتقال والتحوّل من شكل أساسي إلى آخر . وعلى هذا الأساس ، فإن الملحمة تعبر عن تطابق الذات مع العالم ، والخارج حيث توجد الأجوبة قبل صوغ الأسئلة ، مع الدواخل المستغنى عن التساؤل . وتكون التراجيديا هي شكل الجوهر الخالص المهتم بميلاد الوعي والإحساس بالموت ، وتكون الرواية الشكل الجدلي للملحمة ، « شكل الوحدة داخل العشيرة والحضور داخل الغياب ، والأمل بدون مستقبل »^(٢) . ومن نفس المنظور نجد لوكاش يختصر اللحظات المميزة في الإنتاج الأدبي ، منذ بداية الزمن التاريخي إلى عتبة العالم المستقبلي ، في أربع صيغ يمثلها : هوميروس ودانتي (بالنسبة للحضارات المغلقة القديمة والعصور الوسطى) وسيرفانتيس ، وجوته ، وفولوير (بالنسبة للحضارة الإشكالية في العصر البورجوازي) ودوستوفسكي (بالنسبة للعالم المقبل ، « العالم المجهد ») .

وراء هذا التصور العام لتاريخ الأشكال وتمفصلاتها ، هناك مفهومات أساسية استند إليها لوكاش لتأطير تنظيره للرواية : الجوهر ، العلاقة العضوية ، الحياة ، الكلية ، التعالي ، الحماية . وهي مفهومات ذات حمولة فلسفية معينة (مثالية كما سيصفها لوكاش نفسه فيما بعد) يستعملها لتفسير الحضارة اليونانية وللإجابة على بعض أسئلة الحضارة الحديثة ، وضمن ذلك ، يحدد تصوره للرواية بوصفها ، شكلاً ومضموناً ، ضرورية للتعبير عن العالم الحديث الجزأ ، وعن الذات التي أصبحت فاقدة لعلاقتها العضوية بالحياة ، ولاندماجها في كلية متعالية تقدم معنى لوجودها ...

لذلك ، فإن نظرية الرواية عند لوكاش ، تستند إلى تمييزها عن الأسس النظرية - كما يتصورها من منظورها - للملحمة والتراجيديا ، والدراما ، باعتبارها ليست مجرد أشكال أو أجناس تعبيرية منحدرة من التجريب والممارسة ، وإنما بوصفها أشكالاً كبرى تتوفر على فلسفة تاريخية ، وتستجيب لبنيات اجتماعية وفكرية تشرطها وتحدد فعاليتها ومداهها . وعلى هذا الأساس ، فإن مايفصل الدراما عن الملحمة في نظره ، هو أن موضوع كل شعر ملحمي ليس شيئاً آخر سوى الحياة ، بينما الدراما (والتراجيديا خاصة) تعبر عن مايجب أن يكون من خلال تشكيلها للكلية المكثفة للجوهر : « وبعبارة أخرى يمكن القول بأن موضوع الدراما ، هو الأنا - المُدرَك ، وموضوع الملحمة هو الأنا - التجريبي »^(٧) .

من ثم ، فإن لوكاش يستدل على وجود « ادب ملحمي كبير » يتمحور حول مفهوم الحياة مع اختلاف في أشكال ذلك الأدب الملحمي . وإذا كانت الملحمة اليونانية قد جسدت التحام الذات بالعالم ، وكلية الحياة ، فإن العصور التالية أعطت أشكالاً ملحمة لايقوم موضوعها على كلية الحياة ، بل على أجزاء منها وعلى شذرات من الوجود تستمد حياتها من ذاتها ، وبذلك لا يكون مفهوم الكلية Totalité مفهوماً مفارقاً (ترانساندنتال) كما هو الشأن في الدراما ، وإنما هو مفهوم تجريبي - ميتافيزيقي ، يجمع بين التعالي والحماية بدون تفریق . ومن هنا ، يجد لوكاش الإطار العام الذي يضم الملحمة والرواية (إطار الأدب الملحمي الكبير) ، لكن مع فروق أساسية يخصص لها فصلاً من كتابه لتوضيحها . والنقطة الأساسية في إبراز الالتقاء والاختلاف بين الملحمة والرواية هي : « تبن الملحمة والرواية - صيغتا توضيح الأدب الملحمي الكبير - لايعود الاختلاف إلى الاستعدادات الداخلية للكاتب ، بل للمعطيات التاريخية - الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه . فالرواية هي ملحمة عصر حيث الكلية الممتدة للحياة لم تعد معطاة بكيفية مباشرة ، إنها ملحمة عصر أصبحت فيه حماية المعنى بالنسبة للحياة معضلة ، لكنها مع ذلك ، لم تكف عن أن تطمح إلى الكلية »^(٨) .

الرواية إذن ، في هذا السياق الفلسفي - التاريخي ، وضمن التأويلات التي قدمها لوكاش ، هي الشكل المطابق للجزئية والتشظي وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البورجوازي ، من أجل تشييد كلية جزئية ، إذا جاز التعبير ، تُسمف البطل الروائي الإشكالي على أن يتعرف على ذاته .. لكن مضمون الرواية غير التام باستمرار (نتيجة لوجودها في عالم غرضي واشتغالها على فرد إشكالي)

يجعل شكلها في حالة صمورة ، وغير مكتمل . ذلك أن العلاقة بين الأخلاق والإستيقا في سيورة إبداع الرواية ، تختلف عما هي عليه في الأجناس الأدبية الأخرى ، حيث تخلُ الأشكال هو تأكيد لوجود نشاز بين الحياة والفن يكون مقبولا وسابقا للتشكيل ، بينما في الرواية يصبح ذلك النشاز هو الشكل ذاته . مضمون الرواية وشكلها مفتوحان ، إلا أن الشكل يحقق ، مع ذلك ، توازنا متحركا « بين الصمورة والكائن » فالرواية : « بوصفها فكرة للصمورة تصبح حالة ، فتُشكّن ، وقد غدت كائنا معياريا للصمورة ، من أن تتجاوز نفسها : الطريق بدلت ، والرحلة انتهت » (٩) .

ومجموع هذه التحديدات يجد مائقابه في بناء الرواية الداخلي (١٠) الذي يحلل لوكاش عناصره بنفس الدقة والعمق : فالعلة الكامنة وراء إشكالية البطل الروائي ، هي لحظة انقسام الأفكار عن العالم ، وتحولها - داخل الإنسان - إلى أحداث نفسية ، أي إلى مثل عليا . عندئذ تفقد الفردية l'individualite طابعها العضوي الذي كان يجعل منها واقعا غير إشكالي ، فصور هي نفسها غاية نفسها ، لأنها تكشف أن ماهو جوهري ، يوجد داخلها ، لا بوصفه امتلاكاً ، ولا بوصفه أساساً لوجودها ، وإنما بوصفه موضوعاً للبحث . من هنا ، أهمية البيوغرافيا (السيرة) في شكل الرواية ، فالشكل السيري يحول النزوع إلى التوحد المباشر مع الحياة ، إلى كينونة ، لأن السيرة لاكتسب معناها (مبررها) إلا من خلال علاقتها بعالم من المثل العليا يتجاوزها ، عالم لا يتوفر على حقيقته إلا بقدر ما يعيش داخل الفرد (العنصر السيري) عبر تجربة معيشة . ونتيجة للطلاق القائم بين كينونة الواقع ، وما يجب أن يكون عليه المثل الأعلى ، تنشأ جدلية تؤثر في بناء الرواية من خلال شكلين : انعدام الانسجام بين السيرة وجوهرها في مجال الفعل ، ثم عجز العالم الغريب عن المثل الأعلى ، عن الاكتمال فعليا وعن إدراك الكلية والاتحام .. وهذه البنية اللامستمرة للعالم الخارجى ، تستمد وجودها من كون الأفكار عاجزة عن الولوج إلى داخل الواقع نفسه ، وهو ما يجعل من الواقع عنصراً متقطعاً متنافراً ، ويدفعه إلى إقامة علاقة واضحة مع نسق الأفكار المكون لمعناه .

إن هذه السيورة الكامنة وراء شكل الرواية الداخلي ، هي ، في الآن نفسه ، صورة إستير الفرد الإشكالي نحو ذاته من أجل معرفة واضحة لها . فالسيورة الموضحة للشكل الروائي الداخلي المعتمد على السيرة ، هي التي تضيء المسافة الفاصلة بين اللا محدود ، المتقطع ، داخل المادة الروائية ، وبين اللامتناهي ، المتواصل ، الخاص بالمادة الملحمية .. ومن هذا المنظور ، ينتهي لوكاش إلى القول :

« إن التركيبة الروائية ، صهر لا يخلو من مفارقة ، لعناصر متنافرة ومتقطعة ، مدعوة لأن تتكون داخل وحدة عضوية موضوعة دائماً موضع تساؤل » (١١) .

وفي القسم الثاني من « نظرية الرواية » (١٢) يقدم لوكاش نمذجة للشكل الروائي انطلاقاً من المعاناة الأساسية لعدم التلاؤم بين السيرة والمغامرة ، بين روح الإنسان وما ينتجه من عمل فني ، إذ لم يعد هناك نظام مفارق يحقق التعالي لجهود الإنسان ، ومنحها كليتها وعلاقتها العضوية بالثقافة والحضارة ، من ثم تكون الرواية ، في نظر لوكاش ، هي « ملحمة عالم بدون آفة » (١٣) . والنمذجة التي يقدمها لوكاش تركز على رصد وعي البطل الإشكالي لعدم تلاؤمه مع العالم . ويتخذ عدم

التلازم هنا ، شكلين : إما أن يكون أوسع من العالم الخارجي المَكُون لجمال أفعاله ، وإما أن يكون أضيق منه ، فينتج عن ذلك أن نفس (روح) البطل تتسع أو تضيق في وعيها ، بالنسبة للعالم الخارجي وتعتقداته . لكن في الحالتين معاً ، هناك فشل للبطل أمام الواقع لأنه يظل مشلوقاً إلى القيم إلى « موطن الروح » الحقيقية ، ولو من خلال صيغة غير مباشرة يسميها لوكاش « الشيطانية » ، في مقابل الصيغة الإيجابية ، المباشرة ، المفقودة . تأسيساً على ذلك ، يستخرج لوكاش ، ثلاثة نماذج أساسية للرواية ، بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكوّن يستشره من خلال أعمال تولستوي ودوستوفسكي :

١ - رواية المثالية المجرّدة : يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقاً بالقياس إلى الواقع وتعتقداته ، فيتملص عليه إنجماز مثله الأعلى . إنه « في عَمَاء الشيطاني ، ينسى كلّ مسافة قائمة بين المثل الأعلى والفكرة ، بين الفكر الكوني والنفس الفردية . والعمل الروائي الذي يصلح نموذجاً لهذا النوع هو دون كيشوت لسيفانتيس ، وكذلك الأحمر والأسود لستاندال .

٢ - رواية رومانسية الجلاء الوهم : في هذا النموذج ، ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع ، من أن وَعَى الفرد الإشكالي هو أكثر اتساعاً ورحابة من جميع المصائر التي يمكن أن تقدمها الحياة له . إن البطل الإشكالي ، في هذا النموذج ، يتوفر على عالمه الخاص القائم داخل سريرته ، وبه ، ومن خلاله ، يواجه العالم الخارجي الذي يُجسّده المجتمع البورجوازي في القرن التاسع عشر ، مجتمع « الطبيعة الثانية » المرتكزة على القواعد والقوانين الغريبة عن نفسية الفرد . وهذا النموذج من الروايات (مثلاً ، التربة العاطفية لقلويز ، أو : نيلس ليهن Niels Lyhne لجاكوبسن) يجسد وعي الذات بأهيتها والتوجه إلى الإعلاء من شأنها عن طريق التخلي عن الاضطرار بأي دور داخل بَنِيَّة العالم الخارجي . إن هزيمة الفرد ، « هي الشرط نفسه لقيام الذاتية » بوصفها قيمة مركزية في العمل الروائي .

٣ - رواية التربة كمحاولة تركيبية للنموذجين السابقين : يتخذ لوكاش من « سنوات تعلم ويلهيلم ميستير » لجوته ، نموذجاً تركيبياً بين رواية المثالية المجرّدة ، ورواية رومانسية انجلاء الوهم . ذلك أن ويلهيلم ميستير ، سواء من وجهة النظر الإستيقية ، أو على مستوى فلسفة التاريخ ، تقع بين بناءَي النموذجين السالفين : « تيمّتها هي مصالحة الإنسان الإشكالي (...) مع الواقع الملموس والاجتماعي » . غير أن مصالحة السريرة مع العالم الخارجي لا يجب أن تكون تبسيطية ، تلغي الصراع والتناقضات . إن « رواية التربة » تستجيب لحاجة الإنسانية إلى تحقيق توازن بين الفعل والتأمل . وبطل هذا النموذج يميّ جيداً الطلاق بين السريرة والعالم ، ويسعى إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج : التلازم مع المجتمع بواسطة تقبّل أشكال حياته ، ومن جهة ثانية ، الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سريرة لا يمكن أن تُحقق مثلها الأعلى إلا في داخلها ...

٤ - نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية : يحاول لوكاش ، من خلال تحليل إجمالي لروايات تولستوي ، أن يستخلص نموذجاً « مكتملاً » يمكن أن يستعيد الإنسان الحديث من خلاله ، كليته وعلاقته العضوية بالثقافة والمجتمع .. وهذا النموذج يعبر عنه بـ : « شكل الملحمة

المجسد ، حيث سيبدو الفرد إنساناً ، وليس ككائن اجتماعي معزول . ولكن تولستوي لم ينجح في تجسيد هذا النموذج بسبب اعتماده على ثنائية الطبيعة والثقافة .. ومع ذلك ، فإننا نستشعر ، في بعض صفحاته ، التطلع إلى عهد جديد من التاريخ العالمي . ويتوقف لوكاش وقفة جد قصيرة (أقل من صفحة) عند دوستويفسكي ليطن بأن « العالم الجديد » الذي يتطلع إليه ، يوجد ، لأول مرة ، في رواياته محدداً بعيداً عن كل تعارض مع ماهو موجود ، وكأنه رؤية للواقع بدون شروط ..

لقد أفضنا ، قليلاً ، في عرض تصوّر لوكاش لنظرية الرواية ، لأن محاولته تكتسي أهمية خاصة ضمن مجموع محاولات التنظير الروائي ، ولأنها تقاطع في بعض العناصر الأساسية مع نظرية باختين الروائية . ذلك أن محاولة لوكاش ، بشموليتها وربطها للأشكال التعبيرية الأدبية باللحظات الفلسفية التاريخية ، من خلال عدة مناهج تلخص المستوى الإستمولوجي للفلسفة الغربية في مطلع هذا القرن ، قد طرحت الرواية بوصفها أداة للمعرفة وشكلاً إستيقياً يقوم على تصور « أخلاق » . وبالرغم من الطابع المثالي الموجه لتصورات لوكاش في مرحلته الأولى ، فإن « نظرية الرواية » قدمت عناصر مغنية لتنظير الرواية ، ليس أقلها ماقدّمه لوسيان كولدمان من نظير لسوسيولوجيا الرواية .. (١٤)

وبالنسبة لعلاقة باختين بلوكاش ، في هذا المجال ، فقد لَقَّت نظري أن باختين لم يُشر ، ولو مرة واحدة ، فيما قرأته له ، إلى كتاب لوكاش « نظرية الرواية » . ومع ذلك ، فإننا نجد نقطاً مشتركة في تشييدهما النظري رغم اختلاف المنطلقين والنتائج . وستضح هذه المسألة من خلال حديثنا عن مفهوم باختين لنظرية الرواية .

باختين ونظرية الرواية

في السياق الذي بدأ فيه ميخائيل باختين ينشر دراساته الأولى (الماركسية وفلسفة اللغة ، معضلات شعرية دوستويفسكي ، ١٩٢٩) ، كان الطرف المقابل الموجه إليه الحوار والانتقادات ، هم الشكلاونيون الروس والأسلوبيون المتأثرون بالأسنية دوسوسير . كانت اللغة ، عند هذا الطرف الأخير ، تُقدّم على أنها بناء مستقل ، له أنساقه ودلالته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها والتي يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة . وكان الشكلاونيون ، بانطلاقهم من أسئلة حول تظاهرات شعرية النص الأدبي ومحددات خصائصه الشكلية ، قد وجدوا في الأسنية الحديثة مستودعاً يستمدون منه المصطلحات ويسفهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنية اللغوية .. وجاءت الأسلوبية - في اتجاهها الأول - لتقتصر تحليلاتها على الأسلوب واللغة ، متوخية استجلاء التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الشاعر أو الكاتب ...

وينطلق باختين من موقع نظري مغاير لذلك الاتجاه : من داخل الفلسفة الماركسية ، وباطلاع جيد على الأسنية وأبحاث الشكلانيين والأسلوبيين ، وبوعي أيضاً لسليات الوثوقية الايديولوجية التجريدية ، طرح باختين مسألة شعرية الخطاب الروائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري

السائد آنذاك . بالنسبة لباختين ، لا يمكن فصل الأسلوبية عن جنور ومبادئ فلسفية تسندهما وتوجه دقتهما . ومن ثم ، فإنه يلح على « أسلوبية الجنس الأدبي » حتى لا يكون هناك فصل بين اللغة وبين الجنس التعبيري الذي هو « جزء من الذاكرة الجماعية » يطبع كل أسلوب بتأثيره الاجتماعي . وهذا الربط بين الأسلوب والجنس الأدبي هو الذي يتيح متابعة مصائر الخطاب الأدبي التاريخي الكبرى ، ويحول دون الفرق في التفاصيل المتصلة بالخصائص الفردية .

وقد اتخذ باختين من الرواية مجالاً لدحض أطروحات الشكلانيين والأسلوبيين (التقليديين كما يسميهم) وأيضاً لتشييد نظريته عن الرواية وعن الطابع الغيبي للإبداع والتواصل . فالرواية ، في نظره « هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحياناً للغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أدبياً » . ولكي يُدلل باختين على الصفتين الأساسيتين المميزتين لتسيج الخطاب الروائي ، وهما : تعدد الملفوظات ، والتناص ، فقد أفاض في توضيح ما يقصده بالملفوظ بوصفه موضوعاً لعلم لساني جديد يسميه أحد الباحثين^(١٦) «غير – اللساني la translinguistique » أو ما أصبح يُعرف اليوم بالتداولية la pragmatique ، ويربطه في معناه بالخطاب والكلمة ، وكلها عناصر مشتملة على علائق حوارية تلتقي مع مفهوم التناص في معناه العام .

هكذا ، فإن الخلفية التي يصدر عنها باختين ، خلفية مزدوجة :

– عبر لسانية ، تداولية (لا ترفض الأسلوبية) تركز على تصور فلسفي غيري ، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع .

– نقدية ، سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشرخ العلائق الداخلية والخارجية ، وفي أفق تحليل سوسيلوجي لأشكال التعبير الايديولوجي .

ومن هذا المنظور ، يمكن أن نقول مع فلاديمير كيرزنسكي^(١٧) ، بأن طرح باختين لنظرية الرواية ، يمثل في تاريخ نظريات الرواية قطعة استمولوجية لا جدال حولها .

وبالفعل ، فإن باختين – بخلاف المنظرين الذين سبقوه – يتخلل عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المحتمدة على إبراز الفردية وقيمها ، محاولاً أن يجد لها جذوراً في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمس مكوّناتها الثبّية في بعض النصوص التراثية الأغريقية والرومانية القديمة ، وكذلك في « روايات » العصور الوسطى . ولاشك أن هذا الموقف النظري ، عند باختين ، الذي يسعى إلى « استعادة » مكوّنات روائية متناثرة في نصوص قديمة بهدف إدماجها في التحليل العام لمميزات جنس الرواية وأسسها النظرية ، يكشف عن طموح كبير لتأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدت الشكل والوعي به . ولكنه موقف لا يقنع كثيراً بوجود الرواية منذ « بدايات » التراث^(١٨) . يضاف إلى ذلك ، أن هذا التشييد لجنور الرواية ، يعتمد عناصر ومقولات مستمدة من روايات ديستوفسكي باعتبارها مثلاً أعلى في تحقّق الشكل الروائي ، وانطلاقاً منه يعيد قراءة تلك النصوص القديمة .

مهما يكن فإن هذه القراءة « الاستعمادية » تحفظ ، رغم كل الاعتراضات ، بقيمتها الحرفية التي تلفت النظر إلى نصوص نثرية لم تُعْطَ ما تستحقه من أهمية .

لكن من الصعب أيضاً ، القول بأن باحثين يفض الطرف عن الأبعاد التاريخية والاجتماعية التي بلورت الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وجعلت منها شكلاً لتعدد الأصوات واللغات ، وتتنوع الملفوظات المتحوّلة ، والمواقف الايديولوجية المتصارعة . ذلك أن باحثين يتخذ من اللغة حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخها ويميد تأويله . فوراء نمذجة الرواية وتطورها ، يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلقة اللغة ونزوعها الوحلوى الملغى للتعمّد والنسبية . فمنذ القديم ، كانت هناك نصوص نثرية تعاكس مركزاً حياة اللغة ، وتخالف اتجاه قوى توحيد الايديولوجيات اللغوية ، وتعمل على إيجاد كثرة لسانية تترجم الوعي بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتداخل الخطاب ، وتكشف عالماً أكثر اتساعاً وتقيداً ليس بإمكان لغة وحيدة أن تمكسه . وهذا الوعي الكأليل ، التنسيبي ، هو الذي تطوّر بنوره نتيجة لأحداث وتحولات تاريخية ومعرفية ، حطمت المركزية اللغوية والايديولوجية التي سادت في العصور الوسطى (الكشوفات الجغرافية والرياضية والفلكية ، عصر النهضة ، الثورة البروتستانتية ، الثورة الصناعية الخ) . مكانة اللغة ، إذن ، أساسية في تطور جنس الرواية عند باحثين ، ولكنها ليست اللغة - النسق ذات البنية الثابتة ، وإنما اللغة - الملفوظ - الكلمة - الخطاب ، الممثلة بالقصدية والوعي والساورة من المطلقة إلى النسبية ، والتي تمتد عن دلالة المعجم لتحضن معاني المتكلمين داخل الرواية ، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخصوس ، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم . ونلمس الأهمية التي يولها باحثين للغة في الرواية من قوله التالي : « وإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر ، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي التنسيبي ، الكأليل ، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية ، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحوّلة ، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبداً ، الإمكانات والمضلات الحقيقية للرواية » (١٩) .

وضمن هذه الاعتبارات النظرية العامة التي يحدد باحثين الرواية انطلاقاً منها ، نجد تعريفات أخرى يلتقي فيها مع منظرين آخرين سبقوه (هيجل ، الرومانسيون الألمان ، لوكاش) . وأكثر مانجد ذلك في الدراسة التي كتبها عن « المحكي الملحمي والرواية » (٢٠) حيث يورد تعديلات من هذا النوع : « الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة ومايزال غير مكتمل » ، « .. لما كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة ، فإنها تعكس بعمق وجوهية وحساسية أكثر ، وبسرعة أكبر ، تطور الواقع نفسه : قوّحله الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطوراً .. » . لا تسعى الرواية إلى أن تتبأ بالوقائع ولا إلى أن تخمن مستقبل الكاتب ومستقبل القراء وتؤثر فيه ، فلها مشكلاتها الجديدة والنوعية ، والملمح المميز لها هو إعادة التأويل والتقييم المستمرين . إن مركز دينامية الماضي ومركز إدراكه وتبريره ، قد انتقل إلى المستقبل . « .. إحدى التيمات الروائية الداخلية الأساسية هي بالضبط ، عدم تلاؤم شخصيه ما ، مع مصورها ووضعيتها .. » ، « .. مع الرواية وداخلها ، وُلد ، إلى حد معين ، مستقبل الأدب برؤيته .. »

إن جميع هذه الاستشهادات تؤكد فكرة جوهرية ، عند باختين وعند آخرين ، متصلة بالطابع الجليبي ، المفتوح ، الذي يميز الرواية عن بقية الأجناس التعبيرية الأدبية . لكن باختين يُخصص تعريفاته العامة للرواية من خلال تحليلاته التفصيلية لمكونات الخطاب الروائي . وهذا الجانب هو الذي تتناول الدراسات الخمس التي ترجمناها في هذا الكتاب لتقديم صورة مُدقّقة عن منهج ميخائيل باختين وطريقة تحليله وتاريخه « للرواية الأوربية ، وصياغته النظرية لبعض المقولات الإجرائية التي يقترحها لتحليل النص الروائي من الداخل . لذلك نود أن نتوقف قليلاً عند بعض المقولات والمصطلحات بهدف مساعدة القارئ على إدراك طبيعة المقاربة التي انتهجها في هذه الدراسات .

ربما كان العنوان الأدق لوصف هذه الدراسات هو « الخطاب في الرواية »^(٢١) كما ترجمه تودوروف ، بدلاً من « الخطاب الروائي » الوارد في الترجمة الفرنسية التي اعتمدها . ذلك أن المسألة الجوهرية التي تستقطب اهتمام باختين ، هنا ، هي تحليل سيورة تشخيص الخطاب داخل الخطاب الروائي ، أو كما عبر باختين عن ذلك ضمن إشكالية عامة :

« إذا كان موضوع الجنس الروائي ، النوعي ، هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار بوصفها لغة خاصة للتعليد اللساني) فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة »^(٢٢) .

غير أن باختين ، وهو يتوغل في تحليل تفاصيل تشخيص اللغة تشخيصاً لغوياً ، لا يغفل « الأسئلة الجبرية المتعلقة بفلسفة الخطاب (..) أي حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصوغ من تعددية الصوت وتعددية اللغة » . من ثم فإن التشخيص الأدبي هو ، أساساً ، تشخيص لخطاب الآخر (الآخرين) ، اعتماداً على الباروديا بين الملفوظات ، وعلى الأسلبة والمحكي المباشر : « ومايطبع جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص إلا أنه أيضاً مُشخص .. ولتوضيح هذه السيورة المعقدة ، حلّل باختين في فصل « التعدد اللغوي في الرواية » طرائق استحضار خطاب الآخر ، فابرز منها ، على الخصوص : اللعب الهزلي مع اللغات ، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقي) ، أقوال الشخصيات وماتخلقه من « مناطق » ، المحكي المباشر ، والأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية (شعر ، أمثال ، رسائل ، حكم ...) ، فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي وتنوع الملفوظات إلى الرواية ، كما تجعل خطاب الآخرين حاضراً بكمية وافرة . وهذا التعدد اللغوي المشخص لتنوع الملفوظات والمستحضر لخطاب الآخر ، يُفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيراً غير مباشر ، كما أنه يحول خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت : « إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو صيغة حوار داخلي . هذا مانجدّه في الخطابات الهزلية والساخرة ، والبارودية ، وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخص ، وأعمراً في خطاب الأجناس التعبيرية المتخللة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلية . فيها جميعها ، توجد بذرة حوار كائين غير منتشر ، مركّز على نفسه ، هو حوار صوتين ، ومفهومين للعالم وحوار لثنتين .. » .

وفي فصل « المتكلم في الرواية » يتابع باختين تحليله للتشخيص الأدبي للغة ولخطاب الآخرين ، وطرائق نقل كلام المتكلمين نقلاً أدبياً إلى خطاب الرواية . إنه يلح على أن ما يضيء الخصوصية على الرواية ويميز أسلوبيتها ، هو موضوع الإنسان الذي يتكلم وكلامه . فهذان العنصران الأخران ، تتخذ منهما الرواية موضوعاً لتشخيص لفظي وأدبي ، وه المتكلم في الرواية هو دائماً ، ودرجات مختلفة ، مُنتج إيديولوجيا ، وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية .. » .

غير أن الأمر لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي ، بل لابد أن يتحول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس ، وراء كل ملفوظ منقول ، بطبيعة اللغة الاجتماعية وبمنطقها وضرورتها الداخلية ، « ولانقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التي تتحدد إعطاء القيمة المُهَجَوِيَّة للغة وتُفْردها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً يمكن أن يتحقق أيضاً في إطار لغة وحيدة لسانياً ، محيِّداً نفسه بتحويلات دلالية وبناتقاعات معجمية » . وإلى جانب سياق التضمن وخطاب الكاتب في تشخيص لغة الآخر ، يُورِدُ باختين ثلاث طرائق لتشييد صورة اللغة في الرواية :

- الحوار الخالص ، الصريح .

- التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، والتقاء وعين لغويتين مفصولتين ، داخل ساحة ذلك الملفوظ . ويلزم أن يكون التهجين قصدياً .

- تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي : أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى ، من خلال إضاعة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد . وصيغ هذا التعالق هي :

الأسلية : أي قيام وعي لساني معاصر بأسئلة مادة لغوية « أجنبية » عنه ، يتحدث من خلالها عن موضوعه : « فاللغة المعاصرة تُلقِي ضوئاً خالصاً على اللغة موضوع الأسلية ، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل .. »

التصنيع : نوع من الأسلية يتميز بأن المؤسِّلِب يُدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلية ، مادته « الأجنبية » المعاصرة (كلمة ، صيغة جملة ..) .. متوخياً من وراء ذلك أن يَحْتَرِ اللغة المؤسِّلِبَة إدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها .

الباروديا : نوع أساسي من الأسلية يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشحونة مع مقاصد اللغة المشحونة ، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتعطيلها . لكن يشترط في الأسلية البارودية ألا يكون تعطيل لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً ، بل عليها « أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُتِل جوهرية مَالِكَة لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بُوْثِرَتْ عليها » .

ولاشك أن هذه المسألة هي من الإضافات الهامة التي قدمها باختين في مجال تحليل وجود الخطاب

والمفوضات داخل الرواية ، والتقاط طرائق التشخيص الأدبي للغات « الأجنبية » عن لغة الكاتب . وهذا مايجعل من الرواية مجال صهر للتأثيرات المتبادلة ومجال توليد للمعاني الجديدة : « في الرواية ، يتم التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف ، داخل رؤية الآخر للعالم ، على رؤيتها الخاصة . وفي الرواية أيضا تقع ترجمة إيديولوجية « للغة الآخرين ، ومجازة « أجنبيها » التي ليست سوى غرضية وخارجية ، وظاهرية » .

إن السمة المنهجية الأساسية التي تطبع هذه الدراسات - كما لاحظ تودوروف (٢٣) - هي اعتمادها على التحليل وعلى مقولات ومصطلحات لوصف سجل الروايات التي تُعرض لها . وبذلك فإن قراءة باخтин لتاريخ الرواية الأوربية هي قراءة تحليلية وصفية ، مُنتلفة من تصور نظري ، أكثر مما هي تنظر كسقي يؤكد وجود نظام داخل التغير ، ويسمح بالتنبؤ لمستقبل الأدب والرواية ، على غرار منهجية هيجل . من ثم فإن النتائج الجزئية التي يصل إليها باختين في قراءاته التفصيلية ، تكتسي بدورها أهمية كبيرة لأنها تفتح الطريق أمام آفاق أخرى لتنظر الخطاب الروائي . وهذا مايجده في استخراجه لمغايرات الرواية وأجناسها المتفرعة مع تقديم تعريفات مميزة لها ، على نحو ما فعله في دراسة « خطان أسلوبيان للرواية الأوربية » . ففي هذه الدراسة يورد مايقرب من سبعة عشر مُغايراً :

١ - نصوص العصر القديم (مثل الجحش الذهبي) .

٢ - الرواية السفسطائية .

٣ - رواية القرون الوسطى .

٤ - رواية الفروسية .

٥ - الرواية الباروكية .

٦ - الرواية الرعوية .

٧ - الرواية الغزلية .

٨ - رواية السيرة .

٩ - رواية السيرة - الذاتية .

١٠ - رواية الاختبار .

١١ - الرواية الرسائية .

١٢ - الرواية الشطارية .

١٣ - رواية الإثارة .

١٤ - الرواية الهزلية .

١٥ - رواية التكوين والتعلم .

١٦ - رواية المغامرة .

١٧ - رواية الاعترافات .

وفي التحليلات والتعريفات المختصّة التي يوردها باختين لهذه المغايرات الروائية ، يعبر عن صعوبة إدماج « النثر الروائي للمصور القديمة في « بنية الرواية التركيبية والتماتيكية » ، ولذلك فإن تحليله

لذلك النصوص القديمة اتجه بالأخص إلى الكشف عن بذور النثر الثنائي الصوت بوصفها عناصر هامة كانت وراء تبلور معظم مغايرت الرواية في الأزمنة الحديثة . ومن ثم ، يمكن القول بأن المبدأ النظري الجوهري في نظرية الرواية عند باختين هو اللغة ذات الوعي الكالبي التنسيبي ، التي وجدت في النثر الروائي ، ثم في الرواية ، شكلها التعبيري الملائم من أجل تحطيم مطلقة اللغة الواحدة والوحيدة . وهكذا فإن : « اللغة التي كانت قديماً ، تجسداً لا محاذل ، ووحيداً ، للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة » .

أود أن ألفت نظر القارئ إلى أنه يستطيع أن يجد في « تحليل رواية » البعث لتولستوي ^(٢٤) التي أضفناها إلى دراسات « الخطاب الروائي » ، نموذجاً للتحليل التطبيقي عند باختين : فهو إلى جانب تمييزه النظري لرواية بحث بوصفها رواية اجتماعية - إيدولوجية ، قد ربط بين التبدلات الاجتماعية والسياسية ، وبين التحول الفني الشكلي عند تولستوي ، مع إبراز الأطروحة الإيدولوجية التي تعبر عنها « بحث » كرواية انتقادية ، داعية إلى مثل أعلى طوبوي .. وقد اعتمد باختين في تحليله على مستويات السرد ، وتشخيص اللغات « الأجنبية » وتفاصيل اللوحات الاجتماعية .

ولاشك أن مزاجية باختين بين تحليل النصوص ، وبين تحديد المصطلحات والمقولات النظرية استناداً إلى الماركسية المتفتحة على الأستنية والأسلوبية والسيماثية ، بهدف إبراز الطابع الفكري لدى الإنسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي ، هو ما يُعطي لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخصبة على ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحولاتها .

ما بعد باختين .. راهنية باختين

لقد أولينا الاهتمام ، في هذه المقدمة ، للمجال النظري المشترك الذي تنتمي عنده تحليلات وتنظيرات نقاد وفلاسفة جعلوا من الرواية أداة معرفة ، وشكلاً تعبيرياً كاشفاً لتحولات عميقة في بنيات المجتمع ورؤياه للعالم .

لكن هذه القراءة في نظرية الرواية تظل جد ناقصة بدون الإشارة إلى « نظريات » الروائيين أنفسهم سواء في شكل مقالات وتعليقات أو في شكل حوارات وتحليلات مُدمجة ضمن بنية الروايات التي كتبوها ، على نحو ما فعل بروس في أحد أجزاء « البحث عن الزمن الضائع » أو مثلما نجد في « مزيج النقد » لأندريه جيد ^(٢٥) .

والواقع أن الروائيين أنفسهم هم دائماً وراء تحولات الرواية ، وبالتالي وراء اتساع تصوراتها النظرية وإعادة تحديد وظائفها وآفاقها على يد النقاد والفلاسفة . ففي أواخر القرن التاسع عشر ، عندما بدأت الرواية الأوروبية تفرض في اجترارية الواقعية والطبيعية ، جاءت خُدوس نيتشه وفلوبير ^(٢٦) إثَّوَّش على إمكانيات كامنة في النفس واللاواقع واللغة . وفي بدايات القرن العشرين ، كان هناك أكثر من روائي (بروس ، توماس مان ، جويس ..) يعملون بِتَراثٍ ، وبلون تنسيق ،

على إنجاز أعمال تلتقي مع بعض تصورات الناقد الفيلسوف جورج لوكاش في كتابه « نظرية الرواية » .

ومنذ ذلك الحين ، وباستثناء روايات التسلية ، أصبح الروائيون واعين بأهمية الشكل وعلاقته بالروية والواقع والتخيل ، وأصبح التفكير النظري في الرواية جزءاً ملتحماً بإنتاجهم . غير أن معظم تلك النظريات هي تنظيرات جزئية أو موضعية تحجب على أسئلة عميقة ، أو تقترح « حلولاً » لمعضلات تتصل بتقنية الرواية . وهذا ما يمكن أن نجد له نماذج في تنظيرات « الرواية الجديدة » ، وفي بعض مقالات جان بول سارتر الجدالية أو في استخلاصات النقاد لنظرية متكاملة عند روائي واحد .. (٢٧)

ومع ذلك ، فإن النقد الحديث يخصص حيزاً كبيراً للتفكير في نظرية الرواية وبلورة شعرية روائية لتحليل مكوناتها وبنائها وعناصر صوغها التخيلي . وهو تفكير يستعين بمختلف المناهج والمعطيات العلمية خاصة في مجالات الأسنوية والسميائية ، والشعرية ، والتحليل النفسي ، والسوسولوجيا . ذلك أن الرواية ، بوصفها موضوعاً للمعرفة (معرفة تاريخ الأدب ومعرفة علائق الإنسان بنفسه وبالآخرين ..) وبالنظر إلى تركيبها المتعدد العناصر ، وقدرتها على المسألة والتساؤل ، توجد في ملتقى طرق خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة .

إن معظم النقاد الذين يهتمون اليوم بتحليل الرواية ونظريتها ، من أمثال كريستيفا ، وتودوروف ، وجيتي ، وزهافا ، وفيليب هامون ، وفلامير كريزنسكي ، (٢٨) يتخذون أنقاً تحليليهم مجاوزة الفصل بين بنية الرواية ودلالاتها عبر - اللسانية ، بين عناصر خطابها ، والأبعاد السوسولوجية لشعرتها وسميائيتها .. وهو نفس الأنق الذي كان ميخائيل باختين ، منذ ثلاثينات هذا القرن ، رائداً في الدعوة إليه ووضع أسسه الأولى .

ومن ثم راهنية باختين .

ونحن لانقصد بالراهنية الصلابة المطلقة لنظرية باختين ولقولاته ومصطلحاته ، وإنما نؤثر أطروحاته ومنهجته على عناصر حيوية صالحة لأن تخصب البحث والتحليل في مجال نظرية الرواية . ونشياً مع جوهر منهجية باختين ، فإن نتائجها لا يمكن أن تكون إلا محدودة ومُعطِلة لمتابعة التحليل والتفكير والتعديل ، على ضوء ما استجد من إنتاج روائي ومن تنظيرات معرفية (خاصة وأن باختين لم يتناول بتحليل روايات أساسية نُكبت في القرن العشرين) . ومن شأن تطور الإنتاج الروائي أن يُنسب المصطلحات والمفاهيم النظرية .

وبالنسبة للرواية العربية ونقدها ، فإننا نعتقد أن تنظيرات باختين وكتاباتهِ يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحو التطور والتجديد . ذلك أن ميخائيل باختين ، ابتداء من عشرينات هذا القرن ، وأجّة نفس الأساطير التي بدأت ثقافتنا العربية تواجهها منذ الستينات ، وما تزال ، عبر التعرف - المتأخر دائماً - على مناهج الأسنوية والبنوية والسميائية والشكلانية .. ومن موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها

وفي سياق مجتمعي معيّن، قُدم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية، نستطيع أن نتفاعل معها وأن نُحوّنها إلى بحيرة لتفكير نقديّ مُحْصَب. وفي هذا الإطار، أورد الملاحظات التالية :

١ - إن الرواية، عند باختين، جزء من ثقافة المجتمع. والثقافة، مثل الرواية، مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا هو ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات... ومن هذا المنظور لا تظل الرواية صنعة وعناصر تقنية تُكتسب. إنها، قبل كل شيء، إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع، وفي التراث المكتوب والشفوي، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي. وجميع « المظاهر » في الحياة، كما في الرواية، تسعنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا، خاصة إذا فهمنا الإيديولوجيا بالمعنى الذي أعطاه لها باختين :

« نقصد بالإيديولوجيا، مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويُعبّر بواسطة الكلمة، والرسم، والخط أو بشكل سيميائي آخر. من ثم عندما نقول إيديولوجيا : فإن ذلك يعني، داخل إشارة، أو كلمة، أو علامة، أو خط بياني، أو رمز، إلخ... » (٢٩).

وهذا عنصر يجب أن يستحضره الروائي العربي وناقده، سواء عند صوغ المتكلمين في الرواية أو عند تحليل كلامهم.

٢ - يعتبر باختين الروائي منتجاً للمعرفة وحواراً لثقافته ومجتمعه. ومن ثم، فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة « محايدة » تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها وصفاً لسانياً أو تبرز مدى تفردها التعبيري والمجمعي. فالرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات، والروائي هو منظم علاقات حوارية متبادلة بين اللغات والأنجاس التعبيرية، بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل.

لأجل ذلك، فإن ناقد الرواية مطالب بأن يحلل مجموع تلك المكونات في تشابكاتها وتظهيراتها وامتداداتها اللغالية. ذلك « أن حلّ للمشكلات الأسلوبية يفترض، قبل كل شيء، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية. وهذا النفاذ يستيع كذلك تقويماً للرواية لا يكون فقط تقويماً أدبياً بالمعنى الضيق، بل أيضاً تقويماً إيديولوجياً لأنه لا يوجد فهم أدبي غير تقويمي... » (٣٠).

وتتمثل أهمية هذه الملاحظة، بالنسبة لنا، في أن يُقلع الروائي العربي عن اصطلاح الرواية واختيار الطرائق السهلة، وفي أن يستعيد الناقد مسؤوليته في إنتاج المعرفة والإنصات لما تقوله الروايات بعيداً عن الاختزال والتصنيفات المسبقة.

٣ - تمردنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق « نظرية » في النقد العربي، وفي « الرواية العربية » حفاظاً على خصوصيتها و« حماية » لميئتنا الثقافية من الاستلاب والتقليد...

وأظن أن هذا الطرح لا يغفل عن مغالطة وتجريد. فالأمر لا يتعلق بـ « وضع » نظرية تستجيب لخصوصية مُتَّزِمة، ثابته، وإنما يجرّي الرواية تاريخاً ونظرياً ونصوصاً، والاستفادة من حصيلة تجارب

الرواية في ثقافات أخرى من أجل تدعيم مسيوة الرواية العربية نحو العمق والاكتمال والتنوع . وأظن أن مايقدمه باحثين ، في هذا المجال ، على جانب كبير من الأهمية . فهو يعتبر : « أن كل خصوصية هي خصوصية تاريخية ، وضرورة الأدب لامتثل في نموه وتحولاته داخل الحدود الثابتة لخصوصيته وحدها ، بل إن الأدب يُغلق حتى تلك الحدود .. » (٣١) .

لذلك فإن خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجوداً إشكالياً ، متفاعلاً ، وعلى أن تعتمد التاريخ لحل مشكلاتها . ومن هذا المنظور ، فإن العودة إلى نصوصنا النثرية القديمة ، والبحث عن عناصر سردية وتشكيلية وتخيلية في التراث ، تكون عودةً مخصصة على ضوء مايقترحة باحثين في مجال معاورة لغات الماضي وملفوظاته ، وفي مجال وعي مخاطر « تكريس » اللغات ، وإعادة تثير الخطابات والنصوص ...

إن الرواية في صيرورة مستمرة ..

والخصوصية - ومنها خصوصية الثقافة والأدب - لا تتلور إلا بوعي التاريخ - الصيرورة .

ذلك بعض ماتضيقه لنا هذه الدراسات .

محمد برادة

يونيو ١٩٨٦

- (١) ورد في كتاب المطلق الأدنى ، تأليف وترجمة لابرث ونانسي ، سوي ، ١٩٧٨ ، ص ٢٣
- Ph. Lacone Laborth J. L. Nancy: L. Absolu bittennaire, seuil, 1978
- (٢) انظر كتاب « المطلق الأدنى : نظرية الأدب عند الرومانسية الألمانية » تأليف وترجمة : فيليب لاکو - لابرث ، و : جان - ليد نانسي ، نشر لوسوي ، باريس ، ١٩٧٨ مصدر مذكور .
- إن هذا الكتاب يقدم تحليلاً جديداً ونصوصاً لم تكن مترجمة إلى الفرنسية عن هذه الحركة التي وضعت منذ نهاية القرن ١٨ ، أسئلة عميقة حول طبيعة الأدب والكتابة والأجناس التصويرية والحدائق ، وكانت لها ممارسات مميزة أضفت على تجربتها صفة الطلائعية والخصوصية ، وخاصة فيما يتصل بالكتابة « الجماعية » بلون إثبات « ملكية » النصوص ، وأيضاً ما يتصل بشكل « الشفرات » .
- (٣) انظر : هيجل ، الإستيقا ، فلمازيون ، ج ٣ ترجمة Jankélévitch S- ص ٣٤٧ .
- (٤) هيجل ، المرجع المذكور ؟ ص . ٣٤٨
- (٥) اعتمدنا على الترجمة الفرنسية le théorie du roman من إنجاز جان كليرفواي ، نشر كوتشي ، باريس ١٩٦٣ . وفي التقديم الذي كتبه لوکاش للترجمة الفرنسية ، أوضح أنه كتب « نظرية الرواية » خلال الفترة المتراوحة بين ١٩١٤ و ١٩١٥ ، ونشر ، أول مرة ، في برلين العام ١٩٢٠ . وفي هذه المقدمة يُبرز المؤلف مايفصله ، عن كتابه بعد أن أصبح ماركسياً منذ ١٩١٧ ويلخص انتقاداته لنظريته في الرواية ، في أنها جمعت بين « أخلاق يسارية وإستمولوجيا يمينية » ص ١٦ . لكن تتصل لوکاش من كتابه ، لايملي أهميته ، ليس فقط من الناحية التاريخية للفكر الفلسفي ، بل وأيضاً في مجال الإستيقا والتتظير ، لأن نظرية الرواية اشتملت على عناصر هامة ، خاصة مايتصل بالبنية الروائية (الشكل الدال) ومفهوم الزمنية بوصفها ديمومة ..
- (٦) هذا استنتاج أوردته لوسيان كولدمان في الدراسة المثبتة بآخر كتاب « نظرية الرواية » تحت عنوان « مدخل لكتابات لوکاش الأولى » من ص ١٥٦ إلى ١٩٠ . وفي هذه الدراسة ، يوضح كولدمان مدى استفادته من لوکاش في تشييد تصوره النظري للرواية وللبنوية التكوينية .
- (٧) نظرية الرواية ، ص ٤٠ .
- (٨) نظرية الرواية ص ٤٩ .
- (٩) المرجع المذكور ؟ ص ٦٨ .
- (١٠) خصص لوکاش لهذه المسألة فصلاً يحمل عنوان : « شكل الرواية الداخلي » (ص ٦٤ - ٧٨) ، وفي هذا الفصل يوضح أن البنية المقطعة ، وغير التامة للرواية تعود إلى أسباب عميقة تتصل بعلاقي الفرد بالكتابة وبالتجريد ، في شروط الحضارة الحديثة ، وهذا مايمثل

من البنية الروائية بنية، شكلاً، للغيب .. وقد ألغ لوكاش على دور « السحرة » L'ironie بجهومها السيق ، في إقامة البناء الروائي الناصي ، لكننا لم نعرض لهذه النقطة لأنها تحتاج إلى مجال أوسع . وقد اعتمدنا على هذا الفصل في تقديم أهم عناصر بناء الرواية الناصي . (١١) م . م ، ص ٧٩ .

(١٢) تشتمل « نظرية الرواية » على قسمين : ١ - أشكال الأدب الملحمي الكبير في علاقته بالخرافة ، حسب كونه كلاً متباً ومطلقاً ، أو أنه أدب إشكالي . ٢ - محاولة عميقة الشكل الروائي .

وإذا كان القسم الأول هو الذي يضع الأسس والمفاهيم النظرية ، فإن القسم الثاني ، إلى جانب تحليله الشمولي لبعض المبادئ ، يحوي أيضاً على توضيحات نظرية ، خاصة ما يتعلق بالزمنية والتأنيثية .

(١٣) م . م ، ص ٨٤ .

(١٤) يتحدث كولدمان في معظم كتبه عن استفادته من تحليلات لوكاش وتنظراته . انظر مثلاً ، كتابه « من أجل سوسولوجيا للرواية » .

(١٥) لسنا متفقين مع الرأي الذي أورده رينر ووشليتز في كتابه « لوكاش الشاب » عن كون باحثين لايصلو أن يكون تلميذاً للوكاش ، ومع بعض الأفكار التي طرحها لوكاش في كتابه « نظرية الرواية » ، وأن لوكاش قد أشار إلى نهاية الرواية المونولوجية وبداية الرواية الحوارية مع دوسوفسكي ... فخل هذا الاستنتاج يُهمل الاختلاف الواضح بين طرح لوكاش الفلسفي المجهلي ، وبين منهجية باحثين الأسلوبية الانتاجية السيميائية - وهذا ما يستتبع في الفقرات التي خصصناها لباحثين .

انظر كتاب : Rainer Rochlitz: le Jeune lukacs: théorie de la forme et philosophie de l'histoire ed. Payot, Paris, 1983, P. 277

(١٦) انظر : Tzvetan Todorov: Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine ed. Seuil 1981, p. 42

(١٧) كريزنسكي : Carrefours de signes: Essais sur le roman moderne ed., 1981, p. 311

(١٨) لقد ناقش هذه النقطة بودوروف من خلال الربط بين تجديد باحثين للبحث الروائي وعلاقته بالزمان (الكرونوتوب) مُتَّبِعاً إلى أن باحثين في يوم كثرأ بتحديد معنى الرواية . انظر كتابه عن باحثين ، مرجع مذكور ، ص ١٢٣ ومايلها .

(١٩) من دراسة « التمدد اللغوي في الرواية » المترجمة في هذا الكتاب .

(٢٠) إستيقا الرواية ونظريتها ، ص ٤٣٩ ومايلها .

(٢١) يشير تودوروف إلى ذلك في كتابه عن باحثين ، موضعاً بعض الصعوبات والالتباسات التي تنشأ من الترجمة غير الدقيقة . ولكننا أبقينا على الترجمة الأولى لوجود اتفاق بين المعنيين ، عند نهاية التحليل : فالخطاب في الرواية هو أيضاً صورة للخطاب الروائي .

وماك مصطلح آخر قلّم له تودوروف ترجمة مغيرة للترجمة التي اعتمدها ، وهو مصطلح hétérologie (تنوع الملقولات) يبين الترجمة التي اعتمدها تستعمل Plurilinguisme (التمدد اللغوي) . لذلك نرسم أن يأخذ الفارئ ذلك في الاعتبار حتى نفهم عبارة التمدد اللغوي أيضاً بمعنى تمدد الملقولات والخطابات .

(٢٢) جميع الاستشهادات التي نستعملها ، ولزدة في الدراسات المترجمة بهذا الكتاب .

(٢٣) م . م ، ص ١١٨ .

(٢٤) هذه الدراسات ترجمناها عن الترجمة الفرنسية التي ألحقها تودوروف بكتابة عن باحثين ، وهي من إنجاز جورج فليكنو بمساعدة مونيك كاتو . عنوان الدراسة بالفرنسية Préface a Réurrection

(٢٥) معلوم أن مراسيل بروس كتب عدة مقالات عن الرواية وخاصة في خصوصية الحداليتيم الناقذ سانت بوف التي نُقِصَتْ به إلى الطور على أسلوبه الروائي الخاص .. (انظر كتابه : ضد سانت - بوف) . وفي جزء خاص من روايته الكبيرة ، يحمل عنوان « الزمن المستعد » ، يتحدث بروس عن علاقة الرواية بالزمان ، ويرسم ملامح لمفهومة العام .

أما أندريه جيد ، فقد كتب بتراش مع كتابته لرواية « مزيفو القود » ، يوميات عن الرواية تصمن طرح بعض المشكلات التي اعترضته عند الكتابة ، كما تضمن رأيه في الرواية بصفة عامة . وتتضمن الرواية نفسها فصلاً عن الرواية والواقع من خلال مذكرات إدوارد (انظر le faucon monnayeur طبعة غزليو ، رقم ١٣١ ، ص ، ١٧٩ إلى ١٩١ . نشرت هذه الرواية أول مرة سنة ١٩٢٥) .

(٢٦) تقدم لنا رسائل فلوير إلى أصغفاته وصحفاته ، صورة عن تطلعاته إلى كتابة رواية جديدة مختلفة تماماً عن روايات الانتماءات والمطرس الأدبية السائدة آنذاك . كذلك ، فإن نقله بين أساليب وأشكال مختلفة في رحلته الروائية ، تؤكد ذلك الاهتمام النظري بالرواية

(٢٧) كما نعلم ، فإن معظم كتاب « الرواية الجديدة » فرنسا ، نشروا دراسات حول تصورهم النظري للرواية التي يكتبونها (ميشيل بيتر ، آلان روب كريبه ، تالي سلوتر ..) . وبالتالي لسأتر ، عند بعض تصوراته عن الرواية في كتابه « مواقف » ٢ حيث نخل رواية جون دون باسوس ١٩١٩ ، وبحث ناصم فرانسوا مورياك حول مفهومه للرواية ...

أما بالنسبة لاستخلاص النقاد لنظرية روائية عند أحد الروائيين ، فلنأخذ نشور ، مثلاً إلى كتاب « لورانس الحبيب » للنقاد فلاديمير فولكوف (نشر جويلر - وأج دوم - ١٩٨٤) حيث ينقل فولكوف روايات لورانس درابل وينتهي إلى وجود « نظرية للرواية النسبية » عند لورانس ، تقوم على ثلاثة عناصر :

١ - خلق مكان مُربع الأضلاع حيث لا يُجْزَمُ الزمان في نفسه التعلقي ، وإنما من خلال أحرار «بِجُمُوعِ مُلَوَّنَةٍ بِحَسَبِ صُرُورَاتِ لَيْسَتْ هِيَ الضَّرُورَاتِ الزَّمَنِيَّةِ .

٢ - استعمال منظور تكلمي يسمح بالتقديم المتزامن لخطاب وحده الشيء نفسه .

٣ - الإقرار بأن الرواية هي رواية وليست قصة مرئية معانة ، معلماً أن اللوحة (في الرسم) ليست منظرًا مزيفاً .

(٢٨) من المحاولات الأساسية ، الحديثة ، في نظير الرواية ، كتاب كريزسكي بصوص : « عُقْلِي العلامات : محاولات في الرواية الحديثة » نشر موتون ، ١٩٨١ . وهو محاولة للعودة سيميائية تعاقبية تبرز تطور استراتيجية السرد ، والبناء وتوليد المعنى . وهو كتاب يجمع بين التفسير والتحليل ، ويعتمد على قراءة أهم النصوص الروائية المعاصرة في أوروبا وأمريكا اللاتينية . وقد استفاد كريزسكي من تحليلات باحثين .

(٢٩) أورد هذا التعريف تومعتان توفدووف في كتابه : باحثين : المسأ الحواري ، سوي ١٩٨١ ، ص ٣٦ .

(٣٠) من دراسة « خطابات أسلوينيان للرواية الأوروبية » ، منشورة في هذا الكتاب .

(٣١) إستيقا الرواية ونظريتها ، ص ٤٦٧ .

معجم الاصطلاحات

Aperceptif	المُترك
Aphorisme	قول مأثور
Bivoque	ثنائي الصوت
Canonisation	تكريس

تفيد كلمة canonisation معنى التقديس ولكن السياق يفيد تكريس لغة من اللغات

Caste	فئة مغلقة
Centralisation	مركزة
Centrifuge	نابذ (طارد)
Centripète	جاذب (نحو المركز)
Compositionnel	مركّب
Consonance	تناغم
Contrebalancer	وازِن
Dialogisation	صوغ حوارِي
Diatrise	القدح اللاذع
Discordance	نشاز
discours- rayon	خطاب - شعاع
Ennoblement	تهليل اللغة

يستعمله باعنتين كمرادف لما يحقق أدبية النص du langage

Etrangère : angue	لغة أجنبية
Fabliau	حكاية شعبية
Genre	جنس (أدبي ، تمثيلي)

الجنس المتخلل
genre intercalaire

المقصود ، الجنس الأدبي أو التعبيرى المضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أو نموها وتحولاتها .
وهذا المصطلح متصل بفهم باختين للنص الروائي الذي يعتبره نسيجاً مكوناً من مجموعة أجناس
تعبيرية . لذلك آثرنا الجنس المتخلل على الجنس المضاف . لأنه يلتحم بنسيج النص الروائي .

قداسة (سير القديسين)
Hagiographie

نسيجوي
Histologique

هجين
Hybride

هجانة
Hybridité

تهجين
Hybridisation

تنبه إلى أن التهجين عند باختين لايقترن بأية دلالة سلبية أو تنقيصية ، بل يصبح التهجين عنده
عنصراً إيجابياً مولداً للجديد . وعلى هذا الأساس يعرف التهجين « بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل
ملفوظ واحد ، وهو أيضا التقاء وغيث لغويين مفصولين بحقبة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما
معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قصدياً .

عينة إيديولوجية
Idéologème

لافهم
Incompréhension

تفريد (إضفاء الطابع الفردي المميز)
Individualisation

تعالق (كل الملفوظات تتبادل العلاقة بكيفية أو بأخرى)
Interrelation

تقاطع
Intersection

توفير القصدية
Intentionnalisation

رطانة
Jargon

تلفظ متصنع
Maniérisme

مادة بناء
Materiau

رخامة
Mélodie

أحادي الدلالة
Monosémique

تعليل موضوعي مزعوم
Motivation poseudo- objective

غيري
Objectal

توضيح (إخفاء الموضوعية)
Objectivation

تنسيق
Orchestration

الصوغ البارودي
Parodisation

Parodie ، عند باختين ، هي نوع من الأسلبة ، تكون فيها قصدية اللغة المشخصة متعارضة مع
مقاصد اللغة المشخصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية . ويشترط في الباروديا أن تعيد
خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري متوفر على منطقته الداخلي ، وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة

التي كانت موضوعاً للباروديا ..

Parole autoritaire

كلام آمر

Parole persuasive

كلام مقنع

Pathos

باتوس ، مثير الانفعال

استعملنا ، أحياناً ، كلمة باتوس بدلاً من ترجمتها ، وفي أحيان أخرى استعملنا إثارة الانفعال . وقد اعتمدنا في هذه الترجمة على الشروح الواردة في الترجمة الأخيرة لكتاب الشعر لأرسطو ، ص ١٤٨ ، وأيضاً على التقسيمات التي يوردها أرسطو في « الخطابة » مميزاً بين *ethos* (الطابع المميز للخطيب) والباتوس (ما يحدث الانفعال في الجمهور) واللوغوس (التفكير المنطقي) .

Pathétique (discours)

خطاب مؤثر ، خطاب باتوسي

Philosophème

عينة فلسفية

Plurilinguisme

تعدد لغوي تعدد لساني

وحسب ملاحظة لتودوروف ، فإن المصطلح الذي يستعمله باختين بالروسية ، يمكن أن يفيد تنوع المفردات ، وتنوع أنماط الخطاب الاستدلالية :

Polysémie

تعدد الدلالة ، تعدد المعنى

réaccentuation

إعادة التنبير

يستعمل باختين مصطلح إعادة التنبير بمعنى خاص ، إذ يجعله ، إلى جانب التكريس ، عنصراً أساسياً في تحويل الظاهرة اللسانية وتحويل « وجوه » الرواية . ومن ثم فإن سيورة إعادة التنبير قد تكون سالبة أو موجبة ، فهي تشوه فهم أسلوب الرواية أحياناً ، وأحياناً أخرى تضفي عليها دلالات جديدة . وفي تاريخ الأدب ، يكسب مفهوم إعادة التنبير دلالة كبيرة ، لأن كل عصر يعيد ، على طريقته ، تنبير أعمال أدبية تنتمي إلى ماضي قريب أو بعيد ، فيعيد إبرازها اجتماعياً وايدولوجياً .. وكثير من الشخصيات الأدبية الجديدة هي مخلوقة من إعادة تنبير أعمال قديمة ...

Réfraction

انكسار ، حَرْف

يرى باختين أن من السمات الأساسية للكاتب الروائي ، التحدث عن نفسه في لغة الآخرين ، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به . ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغته وحرفها حتى لايتبدى مباشرة أو أحادية . ومن ثم فإن التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نوايا الكاتب ، كما يضمن ثنائية الصوت للنص الروائي ...

Roman d'apprentissage

رواية التعلم

Roman à sensations

رواية الإثارة

Roman de chevalerie

رواية الفروسية

Roman d'éducation

رواية التربية

Roman d'épreuve

رواية الاختبار

Roman de formation	رواية التكوين
Roman de galant	رواية الغزل
Roman humoristique	الرواية الهزلية
Roman pastoral	الرواية الرعوية
Satire	أهجية ساخرة
Sentence	حكممة
Sentimentalisme	عواطفية
Stratification	تنضيد (تنضيد تراتبي)

آثرنا ترجمة هذه المصطلح بـ « تنضيد تراتبي » لأن باختين يستعمله في سياق إبراز قصيدة الروائي عند تعديد اللغات وتوظيف الأجناس التعبيرية المتخللة وحرف لغته الخاصة .. بهدف جعل لغة الرواية نسقاً من اللغات منظماً أدبياً . ومن ثم فإن التنضيد يكون تراتبياً حسب قصيدة الكاتب ورؤيته .

أسلية .

الأسلية ، عند باختين ، تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية . وتتميز الأسلية عن التهجين بأنها لا تحقق توحيداً مباشراً للفتن داخل ملفوظ واحد ، بل الأسلية لغة واحدة مُحَيَّنة وملفوظة ، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً . وفي الأسلية نجد وعين لغويين مُفردتين : وعي من بشخص (وعي المؤسِّل) ، وعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة ...

الخداع السرّ

مقولة يضعها باختين في مقابل الكذب الباتوسي (joyeux supercherie) ويقصد بها لغة الخلفي البال ، الفرحان الذي يعيد إنتاج خطاب باتوسي بارودي ..

التباعد المفرط ، إفراط تباعد

نقل (الكلام)

يؤلي باختين أهمية خاصة لنقل كلام الآخرين ومناقشته . ويرى أن كلامنا يشتمل بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتحيز متباينة . وتتصل مسألة نقل الكلام بمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ..

مُغاير :

يدل هذا المصطلح على النوع المُمَيَّز داخل الجنس التعبيري الأساسي . من ذلك ، بالنسبة للرواية ، مغايرات : رواية المشكلات ، الرواية التاريخية ، الرواية النفسية .. كل واحدة هي مغاير متفرع عن « الرواية - الجنس »

تنويع

يختلف التنوع عن الأسلبة في أنه يُدخل مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ، ويجمع العالم المؤسَّلب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع الاختيار اللغة المؤسَّلبة ، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديلة ومحالة بالنسبة لها ..

الفلسوفية المعاصرة والرواية

تمهيد

تُوجّه هذه الدراسة فكرة التخلص من القطيعة القائمة بين « شكلانية » مجردة و« إيديولوجية » ليست أقل تجريداً ، وكلاهما طريقتان مُكرّستان في دراسة الفن الأدبي .

إن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المعْتَبَر بمثابة ظاهرة اجتماعية : هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره ، ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً .

لقد وَجَّهْنَا تفكيرنا هنا ، إلى الإلحاح على « أسلوبية الجنس الأدبي » . ذلك أن المميز بين الأسلوب واللغة من جهة ، وبين الجنس التعبيري من جهة ثانية ، قد أَقْضَى بالكثيرين إلى أن يدرسوا ، بالدرجة الأولى ، التناغمات الفردية والموجهة للأسلوب ، وإلى أن يتجاهلوا ثبوته الاجتماعية البَدْئِيَّة . هكذا ، فإن مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى ، وقد رُبِطَتْ بمصائر الأجناس التعبيرية ، وَقَعَ حَجَبُهَا وراء التاريخ الصغير للتعديلات الأسلوبية المتصلة بالفنانين وبالانتماءات الفردية . لذلك فإن الأسلوبية لا تُعالج مشكلاتها بطريقة جدية ، فلسفية واجتماعية وإنما تفرق نفسها في التفاصيل . إنها لا تعرف كيف تتبين من وراء التحويلات الفردية ، الموجهة ، المصائر الكبرى للفن ، داخل الخطاب الأدبي . وفي معظم الحالات ، تُقدّم نفسها على أنها أسلوبية « فَنٌّ داخل غُرْفَةٍ » ، فتجاهل حياة اللفظة خارج معمل الفنان ، أي وسط القضاة الشاسعة للساحات العمومية ، والأزقة والمدن والقرى ، والفئات الاجتماعية ، والأجيال والحقب .

إن الأسلوبية لا تهم بالكلام الحي ، بل بتفصيله التسيجيري ، وباللفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع . غير أن تناغمات الأسلوب تلك ، وقد أبعادت عن الطرق الاجتماعية لحياة اللفظة ، تتعرض حَتَمًا ، لتناولي ضيق وتجريدي يتعنز معه أن تسيرها ضمن كُلِّ عضوي في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية .

قبل القرن العشرين ، لم يكن هناك تناول دقيق لمشكلات أسلوبيّة الرواية ، قائم على الأصالة الأسلوبية للخطاب داخل النثر الأدبي .

لقد كانت الرواية ، أمداً طويلاً ، موضوعاً لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية ، ومجالاً لأحكام يصدرها الإعلاميون . كان هناك إهمال تامّ للمشكلات الملموسة ، أو أنها كانت تُدرس بسرعةٍ وسطحية بدون الاعتداد على أيّ مبدأ . وكان خطاب النثر الأدبي مُعتبراً وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق ، فكان يُطبّق عليه ، بدون أيّ حس نقدي ، مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية) أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة : كانوا يتحدثون عن « تعبيريتها » وعن « صرامتها » وعن « سلاستها » بدون أن يُعطى لهذه المفاهيم أيّ معنى أسلوبي مُحدّد .

وخلال نهاية القرن الماضي ، وفي مقابل التحليل الإيديولوجي التجريدي ، تزايد الاهتمام بالمشكلات الملموسة للنثر داخل الفن الأدبي ، وبالمشكلات التقنية للرواية والقصة . ومع ذلك لاشيء تغرّ فيما يخص مشكلات الأسلوبية : إذ يكاد يفتَصِرُ التركيز على مشكلات التأليف (بالمعنى الواسع) لكن دائماً بدون معالجة جذرية ولملموسة (إحدى المعالجتين مستحيلة بدون الأخرى) للخصوصيات الأسلوبية في خطاب الرواية والقصة . إنها ما تزال أحكام قيمة ، وملاحظات آنية صادرة عن ذهن تقليدي ، لاثلاس حتى الجوهر الحقيقي للنثر الأدبي .

هناك رأي مُتداول ومُميّز ، يُعتبر الخطاب الروائي بمثابة بيعة خارج - أدبية ، مفتقراً لأيّ تشييد خاص وأصيل . فلا نهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه ، فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية ، وجعلوه يبدو ، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العالم ، مجرد وسيلة للإبلاغ ، مُحايِدة ، بالنسبة للفن^(١) . مثل هذا الرأي يُعفي من الاهتمام بالتحليلات الأسلوبية للرواية ، ويلغي المشكلة ذاتها ، ويسمح بالاعتصار على تحليلات تيمائية .

حوالي العشرينات من هذا القرن ، تبدّل الوضع ، وأخذ خطاب الرواية النثري يكسب مكانة داخل الأسلوبية . فَبَيْنَ جهة ، ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية ملموسة لثن الرواية ، ومن جهة أخرى ، بدأنا نشهد محاولات جنسية لفهم وتحديد التفرّد الأسلوبى للثن الأدبى انطلاقاً ممّا يُميّزه عن الشعر .

إلّا أنّ تلك التحليلات والمحاولات أظهرت بوضوح أنّ جميع مقولات الأسلوبية التقليدية ، بل ومفهوم الخطاب الشعري الذي تعتمد عليه ، غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي . ذلك أنّ هذا الأخير قد أبان عن أنّه الحجر الأساس في كل تفكير حول الأسلوبية ، لأنّه أظهرَ ضيقَ الأسلوبية وعدم ملائمتها لكل مجالات اللفظ الأدبي الحي .

إنّ جميع محاولات التحليل الأسلوبى للمموس للثن الروائي إمّا أنّها تأثّرت وسط الأوصاف اللسانية للغة الروائي ، وإمّا أنّها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الاندراج (أو فقط تظهر مندرجة) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية . في كلتا الحالتين ، تُبدّد الوحدة الأسلوبية للرواية وخطابها . عن الباحثين .

إن الرواية ككُلّ ، ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت ، ويعبر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتناسية التي توجد ، أحياناً ، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة .

نسوق ، فيما يلي ، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكوّنة ، عادة ، لثختلف أجزاء الكلّ الروائي :

- ١ - السرد المباشر الأدبي ، في مغايراته المتعددة الأشكال .
- ٢ - أسلّة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر .
- ٣ - أسلّة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، إلخ .
- ٤ - أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب ، إلّا أنّها لا تدخل في إطار « الفن الأدبي » ، مثل : كتابات أخلاقية ، وفلسفية ، استطرادات عالمة ، مُحطَبٌ بلاغية ، أوصاف إثنوغرافية ، عروض مختصرة ، وهلمّ جرّاً .
- ٥ - خطابات الشخصيات الروائية المفردة أسلوبياً .

هذه الوحدات الأسلوبية اللامتناسية تتنازع ، عند دعوها إلى الرواية لتكوّن نسقاً أدبياً منسجماً ، ولتخضع لوحدة أسلوبية غلياً تحكم في الكلّ ، ولا نستطيع أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات التابعة لها .

إن الاصالة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع تلك الوحدات التابعة والمستقلة نسبياً (أحياناً تكون متعددة اللسان) داخل الوحدة العليا لـ (الكلّ) ، فأسلوب الرواية هو تجميع

لأساليب ، ولغة الرواية هي تسق من « اللغات » . وكل واحد من عناصر لغة الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها مباشرة : خطاب الشخصية المفرد أسلوبياً ، المحكي المؤلف للسارد ، رسائل ، الخ .. هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني ، والأسلوبي (القاموسي ، والدلالي ، والتركيبي) للعنصر المعطى الذي يشارك ، في نفس الوقت الذي تشارك فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه ، في أسلوب الكل ، ويمتد كبرته ، ويصبح جزءاً من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكل .

إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحياناً للغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أدبياً . وتقضى المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية ، وتلفظ مُصنَّع عند جماعه ما ، وَرَظَنَات مِهْنِيَّة ، ولغات للأجناس التعبيرية ، وطرائق كلام بِحَسَب الأجيال ، والأعمار ، والمدارس والسلطات ، والنوادي والموضات العابرة ، وإلى لُغَاتٍ للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره ، وقاموسه ونبراته) . ويتحتم على كل لغة أن تنقسم داخلياً وعند كِلِّ لحظة من وجودها التاريخي . نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صوتي ، فإن الرواية تتمكن من أن تلامس بين جميع تيماتنا ومجموع علمها الدُّال ، ملائمة مشحونة ومُعبِّراً عنها . فخطابُ الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخصوس ، مامي إلا الوحدات التأليفية الأساس ، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية . وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقيل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائماً في شكل حوار ، قَلْ أو كثر . تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات ، وتلك الحركة للتيمة التي تمرُّ عبر اللغات والخطابات ، وتشتُّرها إلى تيارات وقَطَرَات ، وصيغتها الحوارية آخر الأمر ، هو المظهر الذي يتخذهُ التفرُّد الأولي لأسلوبية الرواية .

إن الأسلوبية التقليدية لاتعرف مطلقاً هذا النوع من التجميع للغات والأساليب التي تَكُون وحدةً عُلْيَا . إنها لاتعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي النوعي للغات الرواية ، كما أن تحليلها الأسلوبي لايتمخِص نحو مجموع الرواية ، وإنما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أو تلك . فالباحث ، من هذا الاتجاه ، لايلمس الخصوصية الأولية للجنس الروائي ، ويستبدل موضوع بحثه بالوقوف عند الجزئيات ، وبالإجمال ، فإنه يُحَلِّل شيئاً جَدَّ مختلف عن الأسلوب الروائي ! إنه يكتب للبيئات تيمةً سيمفونية (تقودها الأوركسترا) .

ويمكن لذلك الاستبدال أن يتم بطريقتين : في حالة أولى ، بدلاً من تحليل أسلوب الرواية ، يُقَدِّم لنا وصف لغة الروائي (وفي أحسن الحالات ، « لغات » الرواية) وفي حالة ثانية ، يُبرز أحد الأساليب التابعة التي يقع تحليلها كأنها أسلوب مجموع الرواية .

في المثال الأول يكون الأسلوب مفصلاً عن الجنس وعن العمل الروائي ، ومدروساً بوصفه ظاهرةً لُغَةً نفسها : تصير وحدة الأسلوب هي وحدة لغة مُميَّنة (لهجة فردية) أو وحدة كلام فردي . عندئذ ، تكون فردية المتكلم هي المعترف بها على أنها العامل المكوِّن للأسلوب والمحوَّل

للمظهرة اللسانية واللفظية ، إلى وحدة أسلوبية .

في الوقت الراهن ، لا يهنا أن نعرف في أي اتجاه يسير هذا النوع من تحليل الأسلوب : هل يسير نحو اكتشاف لهجة معينة خاصة بالروائي (بكاموسه ، بتركيبه) أو نحو اكتشاف خصائص العمل الروائي باعتباره وحدة لفظية أو ملفوظاً ؟ في الحالتين معاً ، يكون الأسلوب ، حسب فهم دوسوسير ، تقييداً للغة العامة (بمعنى نسق من المعايير اللسانية العامة) ، وتصبح الأسلوبية ، حينئذ ، لسانية عامة للغات الفردية ، أو تصبح لسانية للتلفظ .

وعلباً لوجهة النظر هذه التي نُحللها ، فإن وحدة الأسلوب تُفترض من جهة ، ووحدة اللغة ، بمعنى أنها نسق من الأشكال المعيارية العامة ، ومن جهة ثانية ، تفترض وحدة الفردية التي تتحقق داخل تلك اللغة .

هناك الشرطان هما ، فعلاً ، شرطان لازمان ، في معظم الأجناس الشعرية المنظومة ، لكن حتى في ذلك المجال يكونان أبعد من أن يستوفيا تماماً أسلوب العمل الأدبي ، ومن أن يحددها . إن الوصف الأكثر دقة واكتمالاً للغة شاعر وخطابه الفرديين ، حتى لو كان موجهاً نحو المظهر التعبيري للعناصر اللسانية واللفظية ، فإنه لا يكون بقدر تحليل أسلوبيا للعمل الشعري ، وذلك لأن تلك العناصر متصلة بنسق اللغة أو بنسق الخطاب (أى بعض الوحدات اللسانية) وليست متصلة بنسق العمل الأدبي المتحد بقواعد جد معيارية . لكن ، نكرر مرة أخرى ، بالنسبة لمعظم الأجناس الشعرية ، تكون وحدة نسق اللغة ، ووحدة (ووحداية) الفردية اللسانية واللفظية لدى الشاعر ، هما المسلمة الضرورية لوجود الأسلوب الشعري . والرواية ، على العكس ، ليس فقط أنها لا تتطلب تلك الشروط ، بل إن مُسلمة النثر الروائي الحقيقي هي التقسيم التصنيفي الداخلي للغة ، وتنوع اللغات الاجتماعية ، واختلاف الأصوات الفردية التي تتصاوى داخلها .

لأجل ذلك ، فإن تعويض أسلوب الرواية بلغة الروائي المفردة (على افتراض إمكان التقاط تلك اللغة داخل نسق لغات « وأقوال » الرواية) معناه الابتعاد عن الدقة مرتين ، وتشوية جوهر أسلوبية الرواية نفسه . إن ذلك الاستبدال يؤول بالحتم ، إلى توضيح فقط العناصر المتصلة بنسق أحادي اللسان يُعبر مباشرة وتلقائياً عن فردية الكاتب . أما وحدة الرواية والمعضلات النوعية لتركيبتها انطلاقاً من عناصر متعددة اللسان والأصوات والأساليب ، ومنتمية ، غالباً إلى لغات مختلفة ، فإنها تظل بعيدة عن حدود مثل تلك الأبحاث .

ذلك ، إذن ، هو أول نمط لاستبدال الموضوع في التحليل الأسلوبية للرواية . ونحن لن نتعمق ، هنا ، في تحليل مُعَايِرَات هذا النمط والمتصلة بمختلف طرائق فهم المفهومات مثل « وحدة الخطاب » ، « نسق اللغة » ، « الفردية اللسانية واللفظية للكاتب » ، والتصورات المختلفة عن التعلق بين الأسلوب واللغة (وبين الأسلوبية واللسانية) . وبالرغم من كل التنويعات الممكنة لهذا النمط من التحليل ، فإن الجوهر الأسلوبية للرواية يندُّ عن الباحث الشيع لتلك الطريقة .

ويتميّز النمط الثاني من الاستبدال بالتركيز ، لاعلى لغة الكاتب ، وإنما على أسلوب الرواية الذي يتقلّص ويصبح فقط وحدة من بين الوحدات التابعة (المستقلة نسبياً) للرواية .

في معظم الحالات ، يُقلّص الأسلوب الروائي إلى مفهوم « الأسلوب الملحمي » وتُطبق عليه المقولات المطابقة للأسلوبية التقليدية مع الاختصار على تمييز عناصر التشخيص الملحمي (بتفضيل ما وَرَدَ في الخطاب المباشر للكاتب) . إن أصحاب هذا المنهج يجهلون التمييز العميق بين التشخيص الملحمي الخالص ، وبين التشخيص الروائي . عادة ، لا يدركون الفرق بين الرواية والمحاكي الملحمي إلا على صعيد التأليف والقيمة .

في حالات أخرى ، يتم إبراز بعض عناصر الأسلوب الروائي على أنها الأكثر تمييزاً لعمل روائي ملموس . فالعنصر السردى ، مثلاً يمكن اعتباره لامن وجهة نظر صفته التشخيصية ، الموضوعية . وإنما من وجهة نظر قيمته التعبيرية الذاتية . ويحدث أحياناً أن يتم تمييز عناصر سردي مألوف ، خارج - أدبي (محاكي مباشر) ، أو عناصر إخبارية ترجع للموضوع : مثلاً في تحليل رواية المغامرات^(٢) . ونجد أيضاً من يعزل عناصر درامية بمعنى الكلمة في الرواية ، مُختزلاً العنصر السردى إلى مجرد إشارة مشهدية توضح حوارات الشخصوس . على أن نسق لغات الدراما مُنظم بكيفية مختلفة ، ولذلك فإن اللغات في الدراما لها رَجْع مختلف عما هو عليه في الرواية . إنه لا يوجد ، في هذا المجال ، لغة تختصن الكل وتتحاور مع كل لغة ؛ ليس هناك حوار في الدرجة الثانية (غير درامي) بدون موضوع ، ويكون كونياً .

جميع هذه الأنماط من التحليل غير ملائمة عندما يتعلق الأمر ليس فقط بأسلوب المجموع ، وإنما أيضاً بعنصر معين جوهري في الرواية ، ذلك أنه إذا حُرِمَ من تبادل التأثير فإنه يُحوّل معناه الأسلوبى ويكفّ عن أن يكون ما كان عليه حقيقة داخل الرواية .

إن الحالة الراهنة لمعضلات أسلوبية الرواية تكشف بطريقة واضحة أن المقولات والمناهج التقليدية عاجزة عن التحكم في الخصوصية النوعية الأدبية الروائية ، وعن تحليل وجودها الخاص . فمقولات : « اللغة الشعرية » و « الفردية اللسانية » ، « الصورة » ، « الرمز » ، « الأسلوب الملحمي » ، وغيرها من المقولات العامة المشيدة والمطبقة من لَدُنْ الأسلوبية ، وكذلك مجموع الطرائق الأسلوبية المعموسة المطبقة على تلك المقولات ، هي بالرغم من تنوع تصورات مختلف الباحثين ، مركّزة سَوِيَّة على الأجناس الأحادية للسان والأسلوب ، وعلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة . إلى هذا التوجّه الانحصاري تُضاف توابع من الخصوصيات والتحديدات الهامة المتعلقة بالمقولات الأسلوبية التقليدية . وهذه الأخيرة ، مثلها مثل التصور الفلسفى للفظ الشعرى الذي تُبنى عليه ، هي أيضاً مُجملة ومُختصرة ولاستطيع أن تحتوى لفظ النثر الأدبى الروائى .

والواقع أن الأسلوبية وفلسفة الخطاب تُوجدان أمام مأزق : إما الإقرار بأن الرواية (وإذن ، مجموع النثر الأدبى الذى يدور حولها) هي بمثابة جنس غير أدبى أو أدبى - مزعوم ، وإما التحوير الجبرى لفهم الخطاب الشعرى الذى تقوم عليه الأسلوبية التقليدية ويحدد مجموع مقولاتها .

على أن هذا المأزق ليس مُذَرَكاً من الجميع ، فالأمر أبعد ما يكون من ذلك . ومعظم الباحثين غير مبالين إلى مراجعة جنزية للمفهوم الفلسفي البدئي للخطاب الشعري . فهناك أولئك الذين ، بصفة عامة ، لا يصيرون ولا يعترفون بالجنوز الفلسفية للأسلوبية (وللأسكنية) التي يبرسونها ويرفضون كل موقف بدئي ، فلسفي . إنهم ، خارج ملاحظاتهم الأسلوبية ، وأوصافهم اللسانية المعزولة والمتأثرة ، لا يصيرون المعضلة الأساسية للفظ الروائي . وهناك آخرون ، أكثر صرامة ، يظنون ملازمين لفردية مُنتَهَجَة من أجل فهم اللغة والأسلوب : داخل ظاهرة الأسلوب يبحثون قبل كل شيء عن التعبير المباشر والتلقائي لفردية الكاتب . لكن هذه الطريقة في إدراك المعضلة هي أقل من كل الطرائق الأخرى تُقبَلُ لمراجعة المقولات الأسلوبية الأساسية ، بالكيفية التي يجب أن تتم بها .

غير أن بالإمكان أن نجد حلاً آخر جنزياً للمأزق ، وذلك عن طريق تذكّر البلاغة المنسية التي نُظِمَتْ ، طوال قرون ، بمجموع الفن الأدبي الثري . ذلك أنه بعد إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها القديمة ، يمكن أن يتعلق البعض بالمفهوم العتيق للفظ الشعري ، وأن يُرجع إلى « الأشكال البلاغية » كل ما لا يجد ، في النثر الروائي ، موضعاً داخل سرير « بروكيست » المجدد للمقولات الأسلوبية التقليدية^(٣) .

مثل هذا الحل للمأزق اقترحه عندنا ، بنوع من التصلب والنسقية ، الناقد ج . ج سيبث . إنه يُقصي تماماً من مجال الشعر ، النثر الأدبي وصيخته المكتملة الأساسية : الرواية ، ويربطها بالأشكال البلاغية المحض^(٤) .

وإليكم ما كتبه سيبث عن الرواية : « بنأنا الآن فقط نفهم أن الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية - الرواية - ليست هي أشكال العمل الشعري ، بل هي تأليفات بلاغية محض ، لكن هذا الوعي سرعان ما يصطدم بعقبة يصعبُ تخطيها : وأقصّد الرأي العام الذي يعترف للرواية ببعض الدلالة الإستيقية » .

لقد كان سيبث يرفض إعطاء أية دلالة إستيقية للرواية ويعتبرها جنساً خارج - أدبياً ، بلاغياً ، وشكلاً معاصراً للدعاية الأخلاقية ، وَوَحَدَهُ اللفظ الشعري (بالمعنى المشار إليه) ينتمي إلى الفن الأدبي .

وقد تنبّئ ف . ف . فينوكرادوف وجهة نظري مماثلة في كتابه « عن النثر الأدبي » وذلك بإلحاقه مشكلة النثر بالبلاغة . وعلى قُرب فينوكرادوف من سيبث فيما يرجع للتحديدات الفلسفية الجوهرية لـ « الشعري » ولـ « البلاغي » فإنه مع ذلك لا يبلغ درجته في النسقية القائمة على المفارقة . إنه يعتبر الرواية شكلاً تلفظياً ، مختلطاً (تشكلياً هجيناً) ، ويقبل أن توجَدَ فيها عناصر شعرية محض إلى جانب عناصر بلاغية^(٥) .

إن هذا الرأي الذي يُقصي كلية النثر الروائي عن مملكة الشعر باعتباره تشكلياً بلاغياً محضاً ، له بعض الجدارة مع أنه يعبر عن وجهة نظر مغلوطة في مجموعها . إنه إقرار صارم ، مُعَلَّل ، بعدم

ملاءمة مجموع الأسلوبية المعاصرة مع أساسها الفلسفي - اللساني ، لخصائص النثر الروائي النوعية . بالإضافة إلى ذلك ، فإن اللجوء نفسه إلى الأشكال البلاغية ، له دلالة كشفية كبيرة . إن الخطاب البلاغي ، باعتباره موضوعاً للدراسة في كل تنوعه الحي ، لا بد أن يمارس تأثيراً ثورياً عميقاً على الأسلوبية وفلسفة اللغة . فالأشكال البلاغية ، إذا تم تناولها بطريقة صحيحة وبكون حكم مسبق ، تكشف بدقة كبيرة ، عن المظاهر الخاصة بكل خطاب (الصوغ الحوارية الداخلي) والظواهر المرافقة له والتي ، لحد الآن ، لم يُنظر إليها ولم تُفهم بالنسبة لثقلها الضخم ، النوعي ، داخل حياة اللغة . هنا تكمن الدلالة المنهجية والكشفية العامة للأشكال البلاغية بالنسبة للأسلوبية وفلسفة اللغة .

كذلك فإن تلك الأشكال البلاغية دلالة خاصة ، هامة في فهم الرواية . فمجموع النثر الأدبي والرواية لهما قرابة تكوينية جد وثيقة مع الأشكال البلاغية ، وخلال مجموع مراحل التطور اللاحق الذي عرفته الرواية ، فإن تفاعلها العميق (سواء التفاعل السلمي أو العدائي) مع الأجناس البلاغية الحية - الصحفية ، والأخلاقية والفلسفية وغيرها ، - لم يكف أبداً ، وربما كان في مثل حجم تفاعلها مع الأجناس الأدبية (الملحمية ، الدرامية ، والغنائية) . لكن وسط تلك العلاقات المتبادلة المستمرة ، احتفظ الخطاب الروائي بأصالة النوعية ، إنه غير قابل لأن يُحتزل إلى خطاب بلاغي .

إن الرواية جنس من الفن الأدبي . والخطاب الروائي ، خطاب شعري إلا أنه ، عملياً ، لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيدة . لقد انصب ذلك التصور خلال تكوّنه التاريخي من أرسطو إلى اليوم ، على أجناس محدّدة ، « رسيّة » ، وهو مرتبط باتجاهات تاريخية معينة في الحياة ، وأيضاً بأفكار وكلمات . كذلك فإن مُلحقاً من الظواهر قد ظل بمنأى عن منظورات ذلك التصور .

وتفترض هذه الفلسفة للغة والأسلوبية ، وجود علاقة بسيطة وتلقائية بين التكلم و « لفته الخاصة به » المفردة والوحيدة ، كما تفترض تحقّقاً لتلك اللغة داخل التلفظ المونولوجي عند شخصي ما . إنها لاتعرف ، في الواقع سوى قطبين اثنين من حياة اللغة ، بينهما تُصنّف جميع الظواهر اللسانية والأسلوبية التي تكون في متناولهما : نسق اللغة الوحيدة ، والفرد الذي يستعمل تلك اللغة .

إننا نجد تيارات مختلفة في فلسفة اللغة والأسلوبية ، خلال فترات مختلفة (وبترباط وثيق مع مختلف الأساليب المعموسة الشعرية والإيديولوجية لذلك الزمان) قد ميّزت ونوعت مفهومات « نسق اللغة » و « التلفظ المونولوجي » و « الفرد المتكلم » ، لكن محتواها البدئي يظل ثابتاً . إنه محتوى محدّد بالمصائر الاجتماعية التاريخية المعينة للغات الأوربية ، وبمصاصير الخطاب الإيديولوجي والمعضلات التاريخية الخاصة التي وجدت حلاً لها من خلال الكلمة الإيديولوجية داخل المناطق الاجتماعية المحدّدة وطوال بعض المراحل المعينة من التطور التاريخي لذلك المحتوى .

إن تلك المصائر والمعضلات قد حدّدت بعض المغايرات (بالنسبة إلى الجنس) في الخطاب

الإيديولوجي ، مثلما حددت بعض التوجهات اللفظية والإيديولوجية وأيضاً التصور الفلسفي المدقق للكلمة ، وخاصة الكلمة الشعرية ، وهو تصور أساسي لدى جميع الاتجاهات الأسلوبية . وفي هذا التحديد للمقولات الأسلوبية البدئية على أساس بعض المصائر التاريخية ومعضلات الخطاب الإيديولوجي ، تكمن قوتها وفي نفس الآن حدودها . إنها مقولات تكونت وتولدت عن قوى تاريخية واقعية متصلة بالضرورة اللفظية والإيديولوجية لِيَمُضِ الفئات الاجتماعية المخلدة ، وكانت التعبير النظري عن تلك القوى الفعالة ، الخالقة لحياة اللغة .

تلك القوى هي قوى توحيد ومركزة الإيديولوجيات اللفظية . إن مقولة اللغة الوحيدة هي تعبير نظري عن السورورات التاريخية للتوحيد والمركزة اللسانية التي تنجزها قوى اللغة الجابذة نحو المركز . وليست اللغة الوحيدة « معطاة » ، بل هي إجمالاً ، موضوعة باعتبارها مبدأ ، وتكون في كل لحظة من حياة اللغة ، مُعارضةً للتعدد اللساني . لكنها في نفس الآن ، واقعية باعتبارها قوة تُعَلِي ذلك التعدد اللساني وتضع أمامه بعض الحواجز ، وَتَضْمَنُ حدّاً أعلى مُعَيَّناً من الفهم المتبادل . وتتلور داخل الوحدة الحقيقية ، ولو أنها مازال نسبية ، لغة السائدة المتحدّث بها ، ولغة الأدبية الصنيحية » .

إن لغةً مشتركة وحيدة ، هي نسق من المعايير اللسانية . إلا أن تلك المعايير ليست مُقتَضَى تجريبياً ، بل هي القوى الخالقة لحياة اللغة . إنها تُعَلِي التعدد اللساني وتُوحِدُ الفكر الأدبي الإيديولوجي ومركزته ، وتخلق داخل لغة قومية متعددة اللسان ، نواةً لسانية صلبة ومُقاومةً هي نواة اللغة الأدبية المعترف بها رسمياً ، أو أنها تحمي تلك اللغة التي تكونت من هجمة تعدد لساني مُتَنَاقِ .

لن نستند ، هنا ، إلى الحيد الأدنى اللساني التجريدي الموجود في لغة مشتركة بمعنى نسق من الأشكال الأولية (ومن الرموز اللسانية) ، التي تُضْمَنُ حدّاً أدنى من الفهم في التواصل المألوف . ولن نفحص اللغة باعتبارها نسقاً من المقولات النحوية المجردة ، وإنما سنتعامل معها باعتبارها لغةً مُشَبَّعةً إيديولوجياً وباعتبارها مفهوماً للعالم ، بل وكأنها رأى ملموس ، أو كأنها ما يضمن الحد الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية . لهذا ، فإن اللغة الوحيدة تشخص قوى التوحيد والمركزة الملموسة ، الإيديولوجية واللفظية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسورورات المركزة الاجتماعية - السياسية والثقافية .

إن شعرية أرسطو ، والقديس أوغسطين ، وشعرية القرون الوسطى الكنسيّة الداعية إلى لغة الحقيقة الوحيدة » ، وشعرية الكلاسيكية الجديدة الكارتيزيانية ، والكونية النحوية التجريدية عند لينينز (فكرته عن « النحو الكوني ») ، والإيديولوجية الملموسة لدى هامبولدت ، كلها تُعبّر ، يتلوهات متنوعة ، عن نفس القوى الجابذة إلى المركز في الحياة الاجتماعية واللسانية والإيديولوجية ، وتخدم نفس مهمة مركزة اللغات الأوربية وتوحيدها . إن انتصار لغةٍ وحيدة مُتفوقة (لهجة) على الأخريات وإقصاء بعض اللغات واستبعادها ، والتلقين بواسطة « الكلام الحق » ، ومساهمة البرابرة

والطبقات الاجتماعية الدنيا في اللغة الوحيدة للثقافة والحقيقة ، وتقنين الأنساق الإيديولوجية وبقه اللغة بمناهجه في دراسة وتعليم اللغات الميتة (وهى في الواقع لغات موحدة على غرار كل ما هو ميت) ، وعلم اللغات المهندو - أوربية الذي ينتقل من كثرة اللغات إلى لغة واحدة أهم ، كل ذلك قد حدد محتوى مقولة اللغة الواحدة وقوتها داخل الفكر اللساني والأسلوبي ، كما حدد دورها الخالق ، المؤسب تجاه معظم الأجناس الشعرية التى تكوّنت وسط تيار نفس تلك القوى الجابذة إلى المركز للحياة الاجتماعية والإيديولوجية .

إن المحيط الحقيقي للملفوظ حيث يعيش ويتكوّن هو الكثرة اللسانية المصوغة في حوار ، المغلفة والاجتماعية مثل اللغة ، لكنها ملموسة ومشبعة من حيث المضمون ، ومُثيرة مثل ملفوظ فردي .

وإذا كانت المغايرت الأساسية للأجناس الشعرية تنمو داخل تيار القوى الجابذة نحو المركز ، فإن الرواية والأجناس الأدبية الثرية قد تكوّنت داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة . فبينما كان الشعر يحلّ ، فوق القيم الاجتماعية - الإيديولوجية الرسمية ، مشكلة المركزة الثقافية والقومية والسياسية للعالم اللفظي الإيديولوجي ، كان هناك في الأسفل ، فوق مصطلبات الأكواخ والمعارض الشعبية ، صدئ التعدد اللساني على لسان المهرج الذي يسخر من جميع اللغات واللهاجات ، وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة ، وأغاني الشارع ، والأمثال والطرائف . ولم يكن هناك ، في هذا المستوى ، أي مركز لساني ، وإنما كان هناك اللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان وجميع اللغات كانت بمثابة أقتعة في تلك اللعبة ، ولم يكن أي واحد من مظاهرها حقيقياً وغير قابل للنقاش .

وفي تلك الأجناس التعبيرية الدنيا ، لم يكن التعدد اللساني يقدم نفسه بما هو عليه بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في جميع مغايرت الأجناس) بل كان مُعتبراً على أنه مُناقض للغة الأدبية . كان التعدد اللساني من الناحية البارودية والجِدالية ، موجّهاً ضد اللغات الرسمية في عصره .

لقد كان ذلك التعدد اللساني المصوغ في حوار ، مجهولاً من طرف فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية التي وُلدت وتكوّنت وسط تيار الاتجاهات المركزة لحياة اللغة . ولم يكن الصوغ الحوارى في متناول فهم تلك الاتجاهات ، لأنّه صيغة حدّدها صراع وجهات النظر الاجتماعية واللسانية ، وليس الصراع (بين - الألسني) الدائر بين لإرادات فردية أو بين تناقضات منطقية . فضلاً عن ذلك فالحوار بين الألسني نفسه (الدرامي والبلاغي ، والعلمي ، والمتنلؤل) قلماً درس لسانياً وأسلوبياً قبل الفترة الأخيرة . بل يمكن أن نقول صراحة بأن المظهر الحوارى للخطاب وجميع الظواهر المرتبطة به ، قد بقيت إلى عهد قريب ، خارج أفق الألسنية .

وفيما يخص الأسلوبية ، كانت مُصممة آذانها تماماً عن الحوار . كانت تفهم العمل الأدبي وكأنه كلّ مغلق ومستقل ، تؤلف عناصره نسقاً مُقفلاً ولا تغترض وجود شيء خارجه ، ولا وجود أي تلفظ آخر . لقد كان نسق العمل الأدبي مفهوماً قياساً على نسق اللغة ، وعاجزاً عن أن يوجد داخل

فعل متبازل مع لغات أخرى . فالعمل الأدبي في مجموعه ، ومهما كان ، هو ، من وجهة نظر الأسلوبية ، مونولوج مغلق للكاتب ، يكتب بذاته ، ولا يتطلع خارج حدوده سوى الى مُستمع سلمي . وإذا تمقلنا عدلاً أدبياً على أنه بمثابة ردِّ على حوار معين وعلى أسلوب محدّد بعلاقته المتبادلة مع ردود أخرى لنفس الحوار (في مجموع المحادثة) ، فإن وجهة نظر الأسلوبية التقليدية تذهب إلى أن ليس هناك إمكانية لوصول ملهم إلى ذلك الأسلوب المصوغ في حوار . فالأسلوب الجدلي ، والبارودي ، والساحر - وهي المظهرات الأكثر ظهوراً ووضوحاً في هذه الصيغة التعبيرية - تُمتع عادة ، من الأسلوبية التقليدية ، بالمظهرات البلاغية لا الشعرية . إن الأسلوبية تُحجز كل ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي لتلفظ ما . مُستقل ومُغلق ، إنها ، كما يمكن أن يُقال ، تأسرها داخل سياق فريد حيث لا تستطيع أن تتصاوى مع تلفظاتها أخرى ، أو أن تحقق دلالتها الأسلوبية عبر تفاعلها مع تلك التلفظات . إن على تلك الظاهرة الأسلوبية أن تُجف داخل سياقها المغلق .

توخياً لخدمة تلك الاتجاهات المركزة للحياة الإيديولوجية اللفظية الأوربية ، بحثت فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية ، قبل كل شيء ، عن الوحدة داخل التنوع . وهذا « التوجُّه نحو الوحدة » الاستثنائي في حاضر حياة اللغات وماضيا ، قد ركّز اهتمام الفكر الفلسفي اللساني على المظاهر الأكثر مقاومة وصرامة واستقراراً ، والأقلّ التباساً (الصوتية قبل كل شيء) في الخطاب ، أي المظاهر الأكثر ابتعاداً عن المجالات الاجتماعية الدلالية المتغيرة في الخطاب . إن « الوعي اللساني » الحقيقي المشبّع بالإيديولوجيا والمشارك في تعدد صوتي ولغوي أصيل ، كان يَبْدُ عن نظر الباحثين . وهذا التوجُّه نفسه نحو الوحدة ، هو الذي كان يضطرهم إلى عدم اعتبار جميع الأجناس اللفظية (المألوفة ، البلاغية ، الأدبية) الحاملة لاتجاهات معاكسة لمركزة حياة اللغة ، أو أنها ، في جميع الأحوال ، تشارك بكيفية جدّ جوهرية في الكثرة اللسانية . إن التعبير عن ذلك الوعي بتعدد اللغات وتنوعها من خلال أشكال ومظهرات خاصة للحياة اللفظية ، قد ظل بدون تأثير يُذكر على أبحاث الألسنية والأسلوبية .

لأجل ذلك ، فإن الإدراك النوعي للغة وللکلام ، الذي كان يجد تعبيره في الأساليب و« المهكي المباشر » (Skaz) والبارودي ، والأشكال المتعددة من التفتُّع اللفظي ، ومن « الكلام التليحي » ، وفي أشكال فنية أكثر تعقيداً متصلة بتنظيم التعدد اللساني ، وبتسويق التيمات عن طريق اللغات ، وفي جميع النماذج المميزة والعميقة للنثر الروائي (عند سيرفانتيس ، وكريستيلسون ، ورايلي ، وفيلدنج ، وموليت ، وستون ، وآخرين) لم تستطيع أن تجد تأويلاً نظرياً ولا إضاءة ملائمة .

إن معضلات أسلوبية الرواية تُقوِّدنا بالحتم ، إلى تناول مجموعة من الأسئلة الجزئية المتعلقة بفلسفة الخطاب ، والمرتبطة بتلك المظاهر من حياة الخطاب ، والتي لم يَتِمَّ إضاءتها من طرف الفكر الألسني والأسلوبي . ونعني حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنّوع من تعدّدية الصوت وتعددية اللغات .

- (١) نجد ، مثلاً أن هـ . م . جومونسكي قد كتب مثل هذا الرأي سنة ١٩٢٠ ، إذ يقول : « بها القصيدة الغنائية تتقدم حقيقة مثل عمل للفن الأدبي من حيث اختيار الألفاظ وربطها ، وخضوعها الكلي لمهنتها الإستيقية سواء في جانبها الدلالي أو السمعي ، فإن الرواية التي يكتبها تولستوي ، في حرية تأليفها اللغوي ، تستل المحطاب لاعتباره عصباً له أهمية صنية ، بل باعتباره وسطاً عابداً أو تسقاً للدلالة ، حاصماً ، مثلما هو الأمر في المحطاب المادي ، لوطيمة الإبلان ، ويقودنا إلى حركة عناصر تيمائية بعيدة عن المحطاب . مثل هذا العمل الأدبي لا يمكن أن يسمى عملاً في الفن الأدبي ، أو أنه ، على الأقل ، لا يمتحق هذا الاسم بالمعنى الذي نعطيه للشعر الغنائي » (في كتابه : مشكلات و المبع الشكلي ، نشر الأكاديمية ، ليننراد ، ١٩٦٨ ، ص ١٧٣) .
- (٢) عندما ، كان أسلوب الشعر الأدبي يدرس من طرف الشكلايين خاصة من هذين الجانبين الأخيرين : كانوا يمحسون إما مظاهر المحكي المباشر باعتبارها الأكثر تمييزاً للشعر (مثلما نجد عند انخيلوم) وإما المظاهر الإخبارية فيما يرجع للموضوع (مثلما نجد عند شكوفسكي) .
- (٣) هذا الحل للمعضلة لقي اعتماداً خاصاً من طرف المبع الشكلي في مجال الشعرية . والفعل فإن إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها ، بقوي كبراً المواقف الشكلاية . والبلاغة الشكلاية هي التكملة الضرورية للشعرية الشكلاية . لقد كان شكلايوناً جد مسمجين مع مطفهم عندما بدأوا يتحدثون عن ضرورة بحث البلاغة إلى جانب الشعرية (الطر ماركه إنخيلوم في كتابه : أدب ، نشر سنة ١٩٢٧) .
- (٤) كتب ذلك أولاً في كتابه و طغرات إستيقية ، ثم في نعت أكر اكنالاً بعنوان : الشكل الدماخل للكلمة ، موسكو ، ١٩٢٧ .
- (٥) La prose littéraire: V. V. Vinogradov ، موسكو - ليننراد ، ١٩٣٠ ، ص ٧٥ - ١٠٦ .

الخطاب السعدي والخطاب الروائي

فيما وراء منظورات فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية المنبئية عليها^(١)، تبقى هناك، غير مُكتشفة تقريباً، ظاهرات الخطاب النوعية المحددة باتجاهها الحوارية وسط الخطابات «الأجنبية»، داخل نفس اللغة (الصوغ الحوارية التقليدي) ووسط «لغات اجتماعية» أخرى ضمن نفس اللغة القومية، وأخيراً وسط لغات قومية أخرى داخل نفس الثقافة والأفق الاجتماعي - الإيديولوجي. صحيح أنه خلال العقد الأخير^(٢) بدأت هذه الظاهرات تثير اهتمام الألسنية والأسلوبية، إلا أن دلالتها الأساسية والجوهرية بالنسبة لمجموع مجالات حياة الكلمات، بعيدة، مازال، عن الفهم.

إن الاتجاه الحوارية للخطاب وسط الخطابات «الأجنبية» (بدرجات وطرائق متنوعة) يُعطيهِ إمكانيات أدبية جديدة وجوهرية، إنه يُعطيهِ فنيةً تُثَرِّه التي تُلَقَّى تعبيرها الأكثر ثامناً وعمقاً، في الرواية. ونحن هنا، سنُركِّز على مختلف أشكال التوجه الحوارية ودرجاته، وعلى الإمكانيات المتاحة لفني النثر الأدبي.

وَبِحَسَب الفكر الأسلوبية التقليدي، لا يعرف الخطاب سوى نفسه (سياقه)، وسوى موضوعه وتعبيره المباشر، ولفته الواحدة والوحيدة. بالنسبة لذلك الفكر، كل خطاب آخر موضوع خارج سياقه الخاص، ماهو إلا كلام محايد «لا يرجع لأي أحد»، فهو مجرد إمكان (بالقوة). وحسب الأسلوبية التقليدية، فإن الخطاب المباشر الموجه إلى موضوعه، لا تُلَقَّى سوى مقاومة ذلك الموضوع (الذي لا يستطيع استنفاده أو الإحاطة به كلياً)، لكنه لا يصادف المقاومة الرئيسية والمتعددة الأشكال الصادرة عن خطاب الآخرين. لاشيء يزعجه أو يُناهضه.

لكن كل خطاب حي لا يقاوم بنفس الطريقة موضوعه: فينهما، مثلما، بينه وبين الذي يتكلم، تتلبد البيئة المتحركة، المستعصية غالباً على النفاذ، للخطابات الأجنبية حول نفس الموضوع والمتنولة للثيمة ذاتها. وداخل تفاعله الحي مع تلك البيئة النوعية يستطيع الخطاب أن يتفرد وأن يتكوّن أسلوبياً.

ذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكتشف دائماً موضوع توجهه وكأنما قد تم من قبل تخصيصه ، ومناهضته ، وتقييمه ، وكأنه ، إذا جاز القول ، مُدْثَرٌ بضابّة خفيفة تعتمه أو ، على العكس ، يجد أن موضوعه مُضَاءٌ بأقوال غريبة عن مجال حديثه . إنه (الخطاب) أسير ، مُخْتَرَقٌ بالأفكار العامة ، والرؤيات ، والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الآخرين . مُوجَّهٌ نحو موضوعه ، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوّنة من الكلمات الأجنبية ، المتيجة بالحوارات ، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبات الغريبة ، ثم يتدسّ بين تفاعلاتها المعقدة ، منصهراً مع البعض ، ومُنفصلاً عن البعض الآخر ، ومقطّاعاً مع فئة ثالثة من تلك العناصر . كل ذلك يمكن أن يُفيد كثيراً في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية ، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي .

إن ملفوظاً حياً يَتَبَيَّنُ ، بِدَلَالَةٍ ، في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محدّدتين ، لا يمكن أن يُقِلَّتْ من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لُذْنِ الوعي الاجتماعي - الإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ، ومن الإسهام بحيوية ، في الحوار الاجتماعي . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع : إنه بمثابة استمرار له ، بمثابة ردّ في حوار بينهما ، لا يتصدى للموضوع وكأنه جاء من حيث لا ندرى .

إن مَفْهَمَةَ الموضوع عن طريق الخطاب فعل معقد : فكل موضوع « مشروط » ، « مناهض » ، يكون مُضَاءً من جانب ، ومعتماً من جانب آخر ، من لدن رأي اجتماعي ذي لغات متعددة ، ومن لدن أقوال الآخرين في شأنه^(٣) . والخطاب يدخل في هذه اللعبة المعقدة ، لعبة الواضح - الغامض ، ويتشعّب منها ، ويكشف داخلها عن صَفِيحَاتِهِ الدلالية والأسلوبية الخاصة . وتتعدّد تلك المفهمة نتيجة لتفاعل جوّاري ، داخل مجال الموضوع ، مع مختلف عناصر وعيه الاجتماعي واللفظي . ويمكن أيضاً للتشخيص الأدبي ، « صورة » الموضوع ، أن يكون مُسْتَنْدَافاً من طرف لعبة النوايا اللفظية التي تلتقي وتشابك داخله . وبإمكان التشخيص الأدبي ألا يَخْلُقَ تلك النوايا اللفظية ، بل على العكس ، يُنْظِمُهَا ، يُنْظِمُهَا . فإذا تَمَثَّلْنَا نَيْتَةَ الخطاب ، أو بتعبير آخر ، لَوَجْهَهُ نحو موضوعه وكأنه شعاع مُضِيّ ، فسيُمكننا أن نفسر اللعبة الحية الممتعة عن المحاكاة ، للألوان والضوء داخل صفيحات الصورة التي يصنعها ، بانكسار « الخطاب - الشعاع » ، لا داخل الموضوع نفسه (مثلما هو الشأن في لعبة الصورة - الاستعارة للخطاب الشعري بالمعنى الضيق ، داخل « كلمة مُدَحَّضَةٌ ») وإنما داخل بيئة من الكلمات والأحكام والنبات « الأجنبية » ، بيئة مُخْتَرَقَةٌ بذلك الشّمع الموجه إلى الموضوع : ذلك أن مناخ الخطاب الاجتماعي المحيط بموضوعه ، يُحرّك صَفِيحَاتِ صورته .

ولكي يشق الخطاب طريقه نحو معناه وتعبيره ، فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبات الأجنبية ، ويكون على وئام مع بعض عناصرها ، وعلى اختلاف مع البعض . وداخل هذه السيرة للصوغ الحوارية ، يستطيع أن يُعطى شكلاً لصورته ولتَبَرُّتِهِ الأسلوبيتين .

تلك هي ، تدقيقاً ، صورة الفن الأدبي في النثر ، وبخاصة صورة النثر الروائي . فالتبينة المباشرة والتلقائية للخطاب داخل مناخ الرواية ، تبدو ساذجة بكيفية غير مقبولة وتكون ، إجمالاً ، مستحيلة ، ذلك لأن الساذجة نفسها لا تستطيع ، عندما يتعلق الأمر برواية حقيقية ، أن تغفل من طابع جدالي داخل تشريح ، هي ذاتها ، في صيغة حوار . (مثلاً ، مانجيد عند الستيناتيين ، وعند شاتو بريان ، وتولستوي) . صحيح أن صورة ذات صيغة حوارية من هذا النمط يمكن أن تجد مكانها (بدون أن تكون لها بُرئتها) في مجموع الأجناس الشعرية بما في ذلك الشعر^(٤) . لكنها داخل الجنس الروائي ، وفيه وحده ، تستطيع أن تتطور وأن تصبح معقدة وعميقة ، وفي نفس الآن تُدرك اكتمالها الأدبي .

في التشخيص الشعري بمعناه الصارم (داخل الصورة - الاستعارة) يجري كل الفعل (ديناميكية الكلمة - الصورة) ما بين الكلمة والموضوع (في جميع مظاهرها) . فالكلمة تُنسب داخل الغني الذي لا ينفذ ، والتعدد الشكلي المتناقض للموضوع ذاته ، وداخل طبيعته التي ما تزال « بكراً » وغير مكتشفة . لذلك فإن الكلمة لا تفترض شيئاً خارج حدود سياقها ، وإلا فإن ذلك الشيء يكون هو ذخائر اللغة نفسها . إن الكلمة تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض لموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضاً متعدد اللسان .

وعلى العكس من ذلك ، بالنسبة للفنان النثر ، يكشف الموضوع ، قبل كل شيء ، التعدد الشكلي الاجتماعي المتعدد اللسان لأسماؤه وتحديداته وتقديراته . وبدلاً من الامتلاء الذي لا ينفذ للموضوع ذاته ، يكشف النثر كثرة من الطرق والسبل ، والممرات المرسومة داخله بواسطة وغيره الاجتماعي . وفي نفس الآن الذي يكشف النثر التناقضات الداخلية للموضوع ذاته ، فإنه يكشف من حوله لغات اجتماعية مختلفة على شاكلة اختلاط لغات « بابل » ، ذلك الاختلاط الذي يظهر حول كل موضوع . وتتخاصر جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي من حول الكاتب النثر . وبالنسبة لهذا الأخير ، فإن الموضوع هو نقطة اتلاف أصوات مختلفة ، داخلها يتحتم أيضاً أن يُنوي صوته : فمن أجل صوته تغلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية يغيرها لن تكون تلاوين نغره الأدبي قابلة للإدراك ولا « مُرْتَهَ » .

والفنان - النثر يُشيد ذلك التعدد اللساني الاجتماعي حول الموضوع بما فيه الصورة المكتملة ، المشبعة بامتلاء الأصداخ الحوارية المحسوبة فنياً بالنسبة لجميع الأصوات والثيرات الجوهرية الموجودة في ذلك التعدد . لكن (كما قلنا من قبل) ليس هناك أي خطاب من النثر الأدبي - سواء كان يومياً أو بلاغياً ، أو علمياً - يستطيع أن يغفل من السير في اتجاه « ما قبل سابقاً » ، و « المعروف » وه الرأي العام » الخ . إن الاتجاه الحوارية للخطاب هو ، بطبيعة الحال ، ظاهرة خاصة بكل خطاب . إنه التثبيث الطبيعي لكل كلام حي . وعلى كل الطرق التي يسلكها نحو الموضوع ، وفي كل الاتجاهات ، يُصادف الخطاب موضوعاً آخر ، « أجنبياً » ، لا يستطيع أن يتجنب تفاعلاً حياً ، قوياً ، معه . وَخَلَدَ آدم الأسطوري ، وهو يُقارب ، بكلامه الأول ، علماً بكراً ، لم يوضع بعد موضع تساؤل ، وحده آدم ذاك - المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماماً هذا التوجه الحوارية نحو

الموضوع مع كلام الآخرين . وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس ، التاريخي ، الذي لا يستطيع تجنّبه إلا بطريقة اصطلاحية ، وفي حدود معينة فقط .

إنّه بالأحرى ، مُثَرِّعٌ للذهنة ، كون فلسفة اللغة والألسنية قد ركّزتا اهتمامهما بالأخص على ذلك الشرط المصطنع والاصطلاحي للخطاب المجرّد من الحوار ، معتبرتّين إياه بمثابة خطاب عادي (مع إعلانهما ، في غالب الأحيان أولوية الحوار على المنولوج) . لقد درّس الحوار فقط باعتباريه شكلاً مركّباً لبنية الكلام . لكن الصوّغ الحواري الداخلي للخطاب (سواء في إجابة الحوار أو في الملفوظ المنولوجي) الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدلالية والتعبيرية ، وقع تقريباً تجاهله باستمرار . غير أن هذا الصوغ الحواري الداخلي للخطاب هو ، بالضبط ، الذي يتوفر على قوة مؤسّلية كبيرة . إن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف لم تدرسها مطلقاً الألسنية والأسلوبية إلى يومنا هذا (مثلما أنهما لم تدرسا حتى خصائص الدلالة في الحوار العادي) .

يؤلّد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية ، ويتكوّن داخل فعل حوارٍ متبادل مع كلمة الآخر ، بداخل الموضوع . فالخطاب يُفهمُ موضوعه بفضل الحوار .

وهذا لا يستغنى مسألة الصوغ الحواري الداخلي للحوار ، فهي لا تلقى خطاب الآخرين داخل الموضوع فقط . فكل خطاب هو « موجه » نحو جواب ، ولا يمكنه أن يتّجسّد من التأثير العميق للخطاب - الإجابة ، المرتقب .

وفي لغة الحديث العادية ، يكون الخطاب الحي مُتجهّاً مباشرة وبُخشونة ، نحو الخطاب - الجواب المستقبَل : إنّه يستثير ذلك الجواب ، يستعجله ، ويسرّ للقاءه . ولتكوّن داخل مناخ « ما قبل سابقاً » ، فإن الخطاب يكون محدّداً في نفس الوقت بالإجابة التي لم تُصدر بعد ، إلا أنها مطلوبة ومُتوقّعة مسبقاً . وهذا هو الشأن في كل حوار حيّ .

إنّ جميع الأشكال البلاغية والمنولوجية ، بحكم بنيتها المركّبة ، تكون مُثبّنة على مُحاورٍ وعلى إجابته . بل إن هذا يُعتبر ، عادة ، بمثابة خصيصة تكوينية جوهرية للخطاب البلاغي^(٥) . صحيح أنه بالنسبة للبلاغة ، باستمرار ، تندمج العلاقة بِمُحاورٍ ملموس وبالمكانة المخصّصة له ، في البنية الخارجية للخطاب البلاغي . فهُنا يكون التوجه نحو الإجابة مُعلّناً ، مكشوفاً عنه ، ولملموساً .

وقد اهتم اللسانيون بهذا التوجه الصريح نحو المحاور وإجابته داخل الحوار العادي وفي الأشكال البلاغية . لكن هنا ، أيضاً ، توقّفوا بالأخص عند الأشكال المرتبطة المُؤسّسية للمُحاور ، ولم يبحثوا عن تأثير هذا الأخير على الطبقات العميقة للمعنى والأسلوب . إنهم لم يعتبروا سوى مظاهر الأسلوب المفروضة من جانب مُقتضيات الفهم والوضوح ، أي بالضبط تلك المظاهر المجردة من الحوار الداخلي والتي لا تولي اهتماماً للمُحاور إلا بصفته شخصاً يفهم بكيفية سلبية ، لكنه لا يجيب ولا يعترض بكيفية إيجابية .

كل كلام ، كيفما كان ، مُوجَّه نحو إجابة مُتَّفَهِّمة ، غير أن هذا التوجه لا ينفرد بفعل مستقل ، ولا ينجم عن التركيب . فالتَّفَهُّم المتبادل قوة رئيسية تُسهم في تكوين الخطاب : إنه إيجابي ، مُتَرَكِّز من لَدُن الخطاب باعتباره مقاومة أو مساندة ، وباعتباره إغناء .

إن فلسفة اللغة والألسنية يعرفان فقط الفَهْم السلبي للخطاب ، خاصةً على صعيد اللغة العامة ، أي أنها مهتان يتفَهَّم المعنى الهاميد للملفوظ ، ولا يهتمان بِمعناه الراهن .

ونحن نرى أن المعنى اللساني للملفوظ معين ، يُتَرَكِّز من خلال خلفيه اللغة ومعناها الحقيقي ، ومن خلال خلفيه ملفوظاتٍ أخرى ملموسة متصلة بنفس التهمة ، وخلفية آراء ثانية ووجهات نظر وتقديرات قائمة في لغات مختلفة . بعبارة أخرى ، فإن معنى ملفوظ ما ، يدرك من خلال خلفية كِلٍ ما يُعَقَّد مسيرة أي خطاب نحو موضوعه . لكن الآن ، تتقدم هذه البيئة المتعددة اللسان من الكلمات « الأجنبية » إلى المتكلم لاداخل الموضوع ، وإنما داخل قلب المُحَاوِر باعتباره خلفيته المدركة ، المثقلة بالأجوبة والاعتراضات . وكل ملفوظ يتجه نحو هذه الخلفية التي ليست لسانية ، بل غيرية وتعبيرية . وعندئذ يحدث لقاء جديد للملفوظ بكلام الآخرين ، يُمارس تأثيراً جديداً ونوعياً على أسلوبه .

إن إدراكاً سلبياً للمعنى اللساني لا يثير إدراكاً : إنه مجرد أحد عناصره التجريدية . غير أن فهماً ملموساً أكثر ، لكنه سلبي ، لمعنى الملفوظ ولقصد المتكلم ، إذا ظل سلبياً ، بل تكرارياً ، لا يفيد شيئاً في فهم الخطاب ، ولا يفعل أكثر من أن يُضاعفه ، هادفاً في أحسن الحالات ، إلى إعادة إنتاج ما سبق فهمه . فهذا الفهم لا يتعدى السياق ولا يعني ، في شيء ، التصور . لأجل ذلك ، فإن الفهم السلبي ، إذا أخذ المتكلم بالاعتبار ، لا يمكنه أن يُضيف إلى أقواله أي عنصر جديد . ذلك أن مقتضيات الوحيدة ، السلبية تماماً ، التي يمكن أن تنحدر من مثل هذا التصور السلبي ، مثل المزيد من الوضوح وقوة الإقناع والقابلية ، إلخ .. تُترك المتكلم داخل سياقه ومنظوره الخاصين ، ولها تُخرجه من حدودهما . إنها مقتضيات عابثة للخطابه ، ولا تكسر استقلاله .

وفي حياة لغة الكلام الواقعية ، يكون كل فَهْم ملموس إيجابياً : إنه يُدمج ما يجب فهمه ضمن منظوره الغيري والصورى الخاص ، ويكون وثيق الارتباط ببجواب ، وباعتراض معلل وبموافقة . بمعنى ما ، تعود الأولوية إلى الإجابة باعتبارها مبدأ إيجابياً : فهي التي تخلف مجالاً مُسَوِّماً على الفهم ، وتُمهده بكيفية دينامية ومُهتمة . والفهم لا ينتزع إلّا داخل الجواب ، فالفهم والإجابة مُمتزجان جديلاً ويتشارطان بالتبادل ، ويتعزز أحدهما بدون الآخر .

إن الفهم الإيجابي ، بإشراكه ، على هذا النحو ، ما يجب فهمه ، مع المنظورات الجديدة للشخص الذي يريد أن يفهم ، إنما يُقيم سلسلة من العلاقات المتبادلة المقدَّمة ، ومن التناغمات والتوافرات مع مامو مفهوم ، كما يُغنيهِ بعناصر جديدة . وعلى هذا الفهم يُعَوَّل المتكلم . لهذا فإن توجهه نحو مُحَاوَره هو توجه نحو المنظور الخاص لهذا الأخير ونحو عالمه ، وهو بذلك يُدخل إلى خطابه عناصر جديدة تماماً ، لأنه يُحدثُ عندئذ تفاعل بين مختلف السياقات ، ووجهات النظر ، والمنظورات ،

وأنساق التعبير والتشبيح ، ومختلف « اللهجات » الاجتماعية . يسعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحددة ، نحو منظور الشخص الذي يريد أن يفهم ، وبحلول الدخول في علائق حوارية مع بعض مظاهره . إنه يتسلل إلى المنظور الأجنبي لمجاورته ، ويشيد ملفوظه فوق أرض أجنبية ومن خلال الخلفية الإدراكية لمجاورته .

وهذا المظهر الجديد للصوغ الحوارية الداخلي يُميّزه عن ذلك الذي كان يُعَلِّد نفسه بالالتقاء مع كلام الآخر داخل الموضوع نفسه ، ذلك أنه هنا ، لم يعد الموضوع يضطلع بمهمة ساحة اللقاء ، بل المنظور الذاتي للمُحاور هو الذي اضطلع بذلك . أيضاً ، فإن هذا الصوغ الحوارية يشتمل على طابع أكثر ذاتية وسيكولوجية و (غالباً) ما يكون عرضياً ، وأحياناً امتثالياً بطريقة خشنة ، بل أنه ، في أحيان أخرى ، يُعبر خصاماً جدالياً .

وفي معظم الأحيان ، خاصة في الأشكال البلاغية ، يمكن لهذا التوجه نحو المستمع ، وللصوغ الحوارية الداخلي المتصل به ، أن يُخفي الموضوع : وعندئذ يصير إقناع المُحاور الملموس مشكلة مستقلة تُجَدَّ بالخطاب عن عمله الخلاق المنصب على الموضوع ذاته .

ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين داخل الموضوع ، ومع كلام الآخرين داخل الجواب المستقبلي ، هي علاقة في جوهرها ، متباينة ومُوَلَّدة لتأثيرات أسلوبية مُميّزة داخل الخطاب ، فإنها مع ذلك ، تستطيع أن تتشابه تشابكاً وثيقاً ، وأن يصير من الصعب ، عند التحليل الأسلوبي ، التمييز بين شقّي هذه العلاقة . هكذا يتميز الخطاب عند تولستوي ، بصوغ حوارية داخلية واضح ، سواء في الموضوع أو في منظور القارئ، اللذين يدرك تولستوي خصائصهما الدلالية والتعبيرية إدراكاً حاداً . هذان الخطان في الحوار (المصوغان غالباً بصيغة الخصام الجدالي) يوجدان في اتحاد وثيق داخل أسلوب تولستوي : إن خطابه ، حتى في تعبيراته الأكثر « غنائية » وفي أوصافه الأكثر « ملحمية » ، يتوافق (وكثيراً ما يتنافر) مع مختلف مظاهر الوعي الاجتماعي واللفظي المتعدد اللسان الذي يُكَبِّل الموضوع . وفي نفس الآن يتسرب هذا الخطاب بطريقة جدالية ، إلى المنظور الغيري والخيالي للقارئ متقصداً أن يضرب ويُحطّم الخلفية الإدراكية المكونة لفهمه الإيجابي . بهذا المعنى ، يكون تولستوي وارثاً للقرن الثامن عشر ، وخاصة لجان جاك روسو . من ثمّ ما نلاحظه ، أحياناً ، من انكماش في الوعي الاجتماعي ذي الأصوات المتعددة ، ذلك الوعي الذي يستند إليه تولستوي في جداله ، والذي يتقلص إلى وَغَى ما هو معاصر له مباشرة ، ووعي ما يتصل بأبامه دون الارتقاء إلى وعي عصره . ينتج عن ذلك تجسيد متطرف للحوار (يكاد يكون دائماً جدالياً) . كذلك ، فإن هذا الصوغ الحوارية المدرك بوضوح داخل الطابع التصويري لأسلوب تولستوي ، يستلزم ، أحياناً ، تطبيقاً تاريخياً – أدبياً : فحين لا نعرف مع أي شيء بالضبط تتناغم نبرة ما أو تتنافر ، ومع ذلك فإنّ التناغم والتنافر يكونان جزءاً من مقتضيات أسلوبه الضرورية^(١) . صحيح أن ذلك التكتيف المتطرف (أحياناً يكاد يقترب من التكتيف الذي نجده في رواية سلسلة) لا يكون ملتحماً إلا بالمظاهر الثانوية ، ويتغيمات الحوار الداخلي لخطاب تولستوي .

وفي جميع تلك المظهرات للحوار الداخلي في الخطاب (الداخلي يختلف عن الحوار الخارجي المركب) ، تكون العلائق مع خطاب وملفوظ الآخرين ، جزءاً من مقتضيات الأسلوب . فالأسلوب يحتوي ، عضوياً ، على جماع عناصره الخاصة مترابطة بعناصر السياق « الأجنبي » . إن السياسة الداخلية للأسلوب (تلازم العناصر) تُعَدُّها سياسته الخارجية (العلاقة بخطاب الآخرين) . ومن ثم يمكن القول بأن الخطاب يعيش على حدود سياقه وعلى حدود سياق الآخرين .

هذه الحياة المزدوجة هي أيضاً حياة الإجابة في كل حوار حقيقي : إنها تشيّد ويتم تصورها داخل سياق حوار بكامله ، مؤلف من عناصر « للذات » (من وجهة نظر المتكلم) ، وعناصر « للآخر » (من وجهة نظر « شريكه ») . ومن هذا السياق المختلط المكوّن من خطابات « الذات » ومن الخطابات « الأجنبية » ، عنها ، لا يمكن إزالة إجابة واحدة بلون أن يفقد السياق معناه ويُبرته . فالإجابة جزء عضوي من كلّ متعدد الأصوات .

كما رأينا ، فإن ظاهرة الصوغ الحوارية الداخلي تكون متجلية بشكل أو بآخر ، في جميع مجالات الكلام الحي . لكن إذا كان الصوغ الحوارية ، في النثر خارج - الأدبي (البلاغي ، المعتاد ، العلمي) يتفرد عادة بفعل مستقل وينتشر في حوار مباشر ، أو في بعض الأشكال الأخرى المعبر عنها تركيبياً من خلال التّجزيء والجدال مع كلام الآخرين ، فإنه في النثر الأدبي ، على العكس من ذلك ، وخاصة في الرواية ، حيث الصوغ الحوارية يَسْتَنِدُ من الداخل المفهمة ذاتها لموضوعه والتعبير عنها بمساعدة الخطاب ، مُحَوِّلاً بذلك دلالة الخطاب وبنية التركيبية ، فيُعْطُو هنا ، تبادل التوجه الحوارية وكأنه حدث الخطاب نفسه ، مُضْفِياً عليه الحركة والدرامية من الداخل ، وأيضاً على كل واحد من عناصره .

وفي معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة) لا يكون الصوغ الحوارية الداخلي ، كما أوضحنا ، مستعملاً بطريقة أدبية . إنه لا يدخل في « الموضوع الإستيقفي » للعمل الأدبي ، بل يَخِيفُ ويخمد ، اصطلاحاً ، داخل الخطاب الشعري . وبالمقابل ، يصير الصوغ الحوارية في الرواية ، أحد مظاهر الأسلوب النثري الأساسية ويتلاءم مع تشييد أدبي خاص .

غير أن الصوغ الحوارية الداخلي لا يمكن أن يصبح تلك القوة الخلاقة للشكل إلا حين يتم إخصاب التناقضات والتناقضات الفردية بتعدد لغوي اجتماعي حيث التناغمات الحوارية تُكَوِّنُ ، لا فوق قِسم الخطاب الدلالية (مثلما هو الشأن في الأجناس البلاغية) وإنما تتسرّب إلى طبقاته العميقة ، مضفية طابع الحوار على اللغة ذاتها وعلى رؤيتها للعالم (الشكل الداخلي للخطاب) . وأيضاً لا يمكن أن يصبح قوة خلاقة إلا حيث يولد حوار الأصوات تلقائياً من حوار « اللغات » الاجتماعية حيث يبدأ ملفوظ الآخرين يَرِدُ وكأنه لغة « أجنبية » اجتماعياً ، وحيث يصير الآن ، تَوَجُّهُ الخطاب وسط الملفوظات « الأجنبية » تَوَجُّهاً وسط اللغات « الأجنبية » اجتماعياً ، داخل حدود نفس اللغة القومية ..

في الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق) لا يُسْتَعْمَلُ الصوغ الحوارية الطبيعي للخطاب بكيفية

أدوية ، لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين ، خارج حدوده . إن الأسلوب الشعري هو ، اصطلاحاً ، مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين ، ومن كل « نظرة » نحو خطاب يصدر عن آخر .

كذلك ، يكون غريباً عن الأسلوب الشعري أي نظر مهما كان ، في اللغات الأجنبية ، وفي إمكانات معجم آخر ، وفي دلالة وأشكال تركيبية ووجهات نظر لسانية أخرى . نتيجة لذلك ، فإن الأسلوب الشعري يجهل الشعور بوجود حدود ، أو تاريخية ، أو تحديد اجتماعي ، أو خصيصة للغة الخاصة ؛ وإذن ، فإنه يجهل كل علاقة نقدية ، مُقيدة ، مع لغته الخاصة باعتبارها إحدى اللغات الكثيرة القائمة داخل التعدد اللساني ، وبترباط مع هذه العلاقة النقدية (لو وُجدت) لا يُسلم نفسه كليةً ولا يُعطي للغة مُعينة كل معناها .

بطبيعة الحال ، لا يستطيع أي شاعر ، وُجد تاريخياً محاطاً بتعدد حيّ ، لساني وصوتي ، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته ، إلّا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعاً داخل الأسلوب الشعري لأعماله دون أن يُحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر ، ودون أن يُحوّل الشاعر إلى ناثر .

في الأجناس الشعرية ، يتحقق الوعي الأدبي (بمعنى جميع نوايا التعبير والمعنى لدى الكاتب) تحقّقاً كاملاً داخل لغته ، ويكون محاطاً بها بكلية ، ويعبر عن نفسه من خلالها مباشرة وتلقائياً بدون قيود ولا مسافات . إن لغة الشاعر هي لغته هو . إنه يجد نفسه داخلها برمتها ، وبدون شريك يُقاسمه إياها . إنه يستعمل كل شكل وكل كلمة وتعبير في معانيها المباشرة (« بدون مزدوجتين » يمكن القول) ، أي أنه يستعملها وكأنها التعبير الخالص والتلقائي عن قصده . ومهما تكن « الآلام اللفظية » التي يُعاني منها الشاعر أثناء الإبداع ، فإن لغة العمل المبدع أداة طيعة ملازمة تماماً لمشروعه الشعري .

في العمل الشعري ، تتحقق اللغة كأنها لغة أكيدة ، حاسمة ، حاضنة كل شيء . وبواسطتها ، عن طريق أشكالها الداخلية ، يُصير الشاعر ، يفهم ويتأمل . وعندما يعبر عن نفسه ، لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة « أخرى » ، « أجنبية » . لغة الجنس الشعري هي عالم بطليموسي ، واحد وفريد ، وخارجه لا يوجد شيء ولا تُستشعر حاجة . ذلك أن فكرة وجود كثرة من العوامل اللسانية الثابتة والمعيرة في آن ، هي ، عُضوياً ، في غير مُتناول الأسلوب الشعري .

إن عالم الشعر ، مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله ، هو دائماً عالم مُضاء بخطابٍ وحيد ومُستعصي على الدحض . فالتناقضات والصراعات ، والشكوى ، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات ؛ وبكلمة واحدة ، تظل داخل مادة البناء الشعري لكنها لا تنتقل إلى اللغة . ففي الشعر ، يجب أن تكون لغة الشك لغةً أكيدة .

ويقتضي الأسلوب الشعري ، أساساً ، مسؤولية الشاعر الدائمة والمباشرة تجاه لغة مجموع عمله وكأنها لغته . عليه أن يتضامن كليةً مع كل واحد من عناصرها ، ونبراتها ، وتلويحاتها . إنه في خدمة

لغة واحدة، ووعى لساني واحد . ولا يستطيع الشاعر أن يجعل وعيه الشعري ومشاريعه الخاصة في مقابل اللغة التي يستخدمها، مادام يوجد داخلها كلية؛ فهو، إذن، لا يستطيع، في حدود أسلوبه، أن يتخذ من اللغة موضوعاً للإدراك والتفكير أو ربط العلاقة . فاللغة مُعطاة له فقط من الداخل، بقدر ما يُشيد نواياه، وليست من الخارج، بما لها من خصوصية نوعية وحدود موضوعية . وفي حدود الأسلوب الشعري، تكون النوايا المباشرة، بدون تحفظ، المشروعة تماماً في اللغة، غير متلائمة مع تقديمها الموضوعي (باعتبارها حقيقة لسانية محدودة اجتماعياً وتاريخياً) . إن أخذت اللغة ووحدها شروطاً لآزمان لفردية الأسلوب الشعري المباشرة والقصدية، وللإنهاء عليه داخل المونولوج .

هذا لا يعني، بطبيعة الحال، أن « لهجات » مختلفة، بل ولغة أجنبية، لا يمكن أن تنسربا إلى العمل الشعري . صحيح أن الإمكانات محدودة : فليس هناك مجال للتعدد اللساني إلا في الأجناس الشعرية « الدنيا » مثل قصائد المهجاء والشعر الكوميدي الخ . إلا أن التعدد اللساني (لغات اجتماعية — إيديولوجية أخرى) يمكن إدماجها داخل الأجناس الشعرية الدقيقة، وأساساً من خلال أقوال الشخصيات . لكن هنا، يكون التعدد اللغوي مُتَوَضَّعاً . إنه مُقدم، إجمالاً، وكأنه شيء، وليس على نفس مستوى لغة العمل الشعري الحقيقية : إنه الإشارة المشخصة للشخصية، وليس الكلام الذي يُشخص . هنا، لا تدخل عناصر التعدد اللساني وهي متوفرة على الحقوق المَحْذُورَة للغة أخرى ستحمل وجهات نظرها الشخصية، وستسمح بقول ما لا يُمكن قوله في اللغة الخاصة، وإنما تكون لها حقوق شيء مُشخص . فالشاعر يتكلم أيضاً في لغته الخاصة عما هو أجنبي عنه . إنه لا يلجأ قط، لأجل إضاعة عالم أجنبي، إلى لغة الآخرين باعتبارها أكثر ملاءمة لذلك العالم . وسنوضح فيما بعد، أن الناثر يحاول أن يقول داخل لغة الآخرين ما يخصه شخصياً (مثلاً، اللغة غير الأدبية التي يستعملها سارد أو ممثل لغة اجتماعية — إيديولوجية) ؛ وكثيراً ما يقيس عالمه الخاص بالمقياس اللساني لدى الآخرين .

نتيجة للمقتضيات التي حللناها فإن لغة الأجناس الشعرية، عندما تلامس الحد الأسلوبي الأقصى للأجناس^(٧) غالباً ما تصير لغة آمرة، وثوقية ومحافظة، تَتَمَثَّرُ ضد تأثير اللهجات الاجتماعية غير الأدبية . أيضاً، من الممكن، في مادة الشعر، أن توجد فكرة « لغة شعرية » خاصة، و « لغة للآلهة »، و « لغة شعرية بتويّة »، الخ .. ومن الثابت أن الشاعر، برفضه لمثل هذه اللغة الأدبية، يحلم بأن يخلق، اصطناعياً، لغة شعرية جديدة بدلاً من اللجوء إلى اللهجات الاجتماعية القائمة . إن اللغات الاجتماعية غريبة، مُعَيَّزة، مُمَوَّضعة ومحصورة اجتماعياً ؛ لكن لغة الشعر، المخلوقة اصطناعياً، ستكون مباشرة قَصْدِيَّة، حاسمة، فريدة ومُفَرَّدة . هذا ما كان عليه الحال في بداية القرن العشرين، عندما بدأ الناثرون الروسيون يُظهرون اهتماماً مُتَحَيِّزاً باللهجات وب « المحكي المباشر » . فقد حلم الشعراء الرمزيون عندئذ (بالمونت، ف . إيفانوف)، ثم المُستَقْبِلُون، يَخْلُقُ « لغة خاصة » بالشعر، بل إنهم قاموا بمحاولات في سبيل ذلك (ف . كليبينكوف)^(٨) .

إن فكرة لُغة فريدة وخاصة بالشعر هي «عينة فلسفية» طوبوية بميزة للكلمة الشعرية : إنها مبنية على الشروط والمقتضيات الحقيقية للأسلوب الشعري الكافية للغة واحدة قصدية بكيفية مباشرة ، انطلاقاً منها تكون اللغات الأخرى (لغة الكلام ، ولغات الصفقات ، ولغة الثرائخ ...) مُدرَكَةٌ وكأنها مُتَوَضَّعة وليست بأية حال معادلة لها^(٩) . وفكرة « لغة شعرية » خاصة ، تُعبر دائماً عن التصور البطليموسي المتعلق بعالم لساني مُوسَّلَب .

إن اللغة ، بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة ، لم تكن أبداً لغة وحيدة . إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقاً نحوياً مجرداً مكوناً من أشكال معيارية ، ومحولاً عن الإدراكات الإيديولوجية الملموسة التي تملأه ، ومحولاً عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية . فالحياة الاجتماعية الراسخة والضرورة التاريخية تُخلِّقان ، داخل لغة قومية وحيدة بكيفية مجردة ، عدداً وافراً من العوالم الملموسة ومن المنظورات الأدبية والإيديولوجية والاجتماعية المغلقة على نفسها ، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تتمثل بمضامين مختلفة دلالية وخلقية ، وتُرى رينياً متبايناً .

واللغة الأدبية نفسها ، المتكلم بها والمكتوبة ، لِكُونها فريدة لا قطع استناداً إلى علاماتها العامة اللسانية بكيفية تجريدية ، وإنما طبقاً لأشكال تأويلاتها ، هي لغة مُتَضَكَّة طبقات ومتعددة لسانياً يظهرها الملموس الذي هو دلالي وتعبيري في نظر الغير .

ويكون ذلك التضييد محدداً ، قبل كل شيء ، عن طريق الأجهزة العضوية النوعية للأجناس التعبيرية . فأمثال هذه الملامح أو تلك من اللغة (القاموسية ، الدلالية ، التركيبية أو غيرها) تكون وثيقة الالتحام بالنوايا وبالنسق العام للتعبير المتصل بهذه أو تلك من الأجناس : الخطابية الصحفية ، الأدبية — الدنيا (الرواية المسلسلة) ، والأجناس المتنوعة للأدب الكبير . وتتخذ بعض ملامح اللغة العطر النوعي لجنسها التعبيري ، فتلتحم بوجهة نظره ، وبطريقة تناوله ، وبشكله في التفكير ، وتلاوينه ونبرته .

وإلى جانب هذا التضييد للغة إلى أجناس ، يضاف تضييد آخر يختلط بالأول تارة يتطابق معه ، وطورا يتعد عنه ، وهو التضييد المهني للغة (بالمعنى الواسع) : لغة المحامي ، والطبيب ، والتاجر ، والسياسي ، والمعلم ، الخ .. وطبيعي أن هذه اللغات لا تتباين بسبب معجمها وحده ، بل هي تستتبع أشكالاً محددة من التوجه القصدي ، ومن أشكال التأويل والتقدير الملموسين . وحتى لغة الكاتب (الشاعر ، والروائي) يمكن إدراكها وكأنها رطانة مهنية إلى جانب الرطانات الأخرى .

ما يهمنا ، هو الجانب القصدي ، أي الدلالة الغريبة وتعبيرية ذلك التضييد في « اللغة المشتركة » . ذلك أن تركيب اللغة اللساني والمحايد ليس هو الذي يتضد ويتباين ، وإنما نواياها الممكنة المبعثرة : إنها تتحقق داخل اتجاهات محددة ، وتمتلئ بمضمون محدد ، وتتجسد ، وتخصص ، وتستتبع بأحكام قيمة ملموسة ، وترتبط بأشياء معينة ومنظورات تعبيرية متصلة بالأجناس والمهن . داخل هذه المنظورات ، ومن أجل المتكلمين أنفسهم ، تكون لغات الأجناس ورطانات المهن تلك ، قصدية مباشرة وكاملة الدلالة ، وتعبيرية تلقائياً . لكن في الخارج ، بالنسبة

لأولئك الذين لا يشاركون في تلك المنظورات القصدية ، فإنه يمكن للغات والطرانات أن تكون غيرية ، مميزة ، مثيرة ، الخ .. بالنسبة للذين يقون في الخارج ، فإن النوايا المسندة لتلك اللغات تتقوى وتصبح حدوداً دلالية وتعبيرية ، فتثقل الكلام وتُفسيده بالنسبة لهم ، وتعتقد استعماله المباشر ، القصدي بدون تحفظ .

لكن القضية لا تنتهي بتضييد اللغة الأدبية إلى أجناس ومهن . فبالرغم من أن هذه اللغة ، في نواتها البديئية ، كثيراً ما تكون مُجانسة اجتماعياً باعتبارها اللغة الرئيسية للتكلم بها والمكتوبة لدى فئة اجتماعية ، فإنها تحفظ ، مع ذلك ، باختلاف اجتماعي ، بتضييد اجتماعي يمكنه أن يصبح ، في بعض الفترات ، اختلافاً ملحوظاً . هنا وهناك ، يمكنه أن يطابق تضييداً للأجناس وللجهن ، إلا أنه في الواقع ، بطبيعة الحال ، مستقل استقلالاً ذاتياً تاماً ونوعياً .

إن جميع الرؤيات للعالم الدالة اجتماعياً ، قادرة على بَعثرة النوايا المفترضة للغة ، وذلك بتحقيقها تحقيقاً ملموساً . وتستطيع التيارات الأدبية وغير الأدبية والنوادي والمجلات ، والصحف ، وحتى بعض الأعمال الأدبية الكبرى وبعض الأفراد ، يستطيعون جميعاً ، بحسب أهميتهم الاجتماعية ، أن يُضدوا اللغة ، وأن يُثقلوا كلماتها وأشكالها بواسطة نواياهم ونبراتهم النموذجية ، وبذلك يفصلونها عن التيارات والأحزاب والأعمال الأدبية والأفراد الآخرين .

ولكل تظاهرة لفظية هُلّة اجتماعياً ، القدرة على أن تُوصل — أحياناً لأمد طويل ولييعة واسعة — نواياها إلى عناصر اللغة المدمجة في مقاصدها الدلالية والتعبيرية ، وعلى أن تفرض على تلك العناصر تولينات محدّدة من المعاني والنبرات ذات القيمة المحدّدة . هكذا يمكن خلق الكلمة — الشعر ، والكلمة — الشتيمة ، والكلمة — الإطراء ، الخ ..

في كل فترة تاريخية من الحياة الإيديولوجية واللفظية ، يَمْتَلِكُ كل جيل ، داخل كل واحدة من فئات المجتمع ، لغته . فضلاً عن ذلك ، باختصار ، فإن كل عهد له « لهجته » ومعجم مفرداته ، ونسقه في التنبير الخاص ، وهي يَتَوَرَّها تَتَبَائِن حسب الطبقة الاجتماعية ، والمؤسسة المدرسية ، وحسب عوامل أخرى في التضييد . (لغات التلميذ — الضابط ، وتلميذ المدرسة الثانوية ، ولغة الواقعي ، هي لغات مُتباينة) ؛ إنها جميعها نموذجية اجتماعياً مهما يبلغ وسطها الاجتماعي من الضيق والمحدودية . بل يمكن في أقصى حد ، أن تعتبر رطانة عائلية عنصراً اجتماعياً ، مثل رطانة عائلة لارتيبيف التي قدمها تولستوي بمفرداتها الخاصة ونسقتها في التنبير الخصوصي^(١٠) .

أخيراً ، في هذه الفترة أو تلك ، تتمايش لغاتٌ من مختلف فترات وعهود الحياة الاجتماعية — الإيديولوجية . بل إنه توجد حتى لغة للأيام : بالفعل ، فإن « أمس » و « اليوم » ليس لهما ، بمعنى ما ، نفس اللغة على الصعيد الاجتماعي — الإيديولوجي والسياسي ؛ فلكل يوم ظرفيته الاجتماعية — الإيديولوجية والدلالية ، ومعجمه ، ونبراته ، وشعاره ، وشتائمه وإطراءاته . والشعر ، في لغته ، ينزع الصفة الشخصية عن الأيام ؛ لكن النثر ، كما سرى ، غالباً ما يُقردها عن قصد ، ويُعطىها مُشخصين مُجسّدين يجعلهم مُتجاوبين حوالياً عبر حوارات روائية درامية .

هكذا ، إذن ، تكون اللغة ، في كل فترة من وجودها التاريخي ، مُنوعة تماماً : إنه التعايش المجسّد للتناقضات الاجتماعية — الإيديولوجية متوزعة بين ماضي وحاضر ، وبين مختلف فترات الزمن الماضي ، ومختلف الفئات الاجتماعية — الإيديولوجية للزمن الحاضر ، ومتوزعة بين تيارات ، ومدارس ، وحلقات ، الخ .. وهذه « اللهجات » للتعدد اللساني تتقاطع بعدة طرائق ، مُكوّنة « لهجات » جديدة ، نموذجية اجتماعياً .

بين كل تلك « اللهجات » توجد تمييزات منهجية عميقة . فعلاً ، ففي أساسها توجد مبادئ للالتقاء وللتكوين متنافرة تماماً (في بعض الحالات ، يتعلق الأمر بالوظيفة ، وفي حالات أخرى ، بالمضمون التيماني ، وفي حالة ثالثة ، بمبدأ اجتماعي — لهجوي بحصر المعنى) . كذلك ، فإن اللغات لا تتناوب فيما بينها بل تتشابك بطرائق مختلفة (لغة أوكرانيا ، لغة القصيدة الملحمية ، لغة بداية الرمزية ، لغة الطلاب والأطفال والمتنقف المتوسط ، ولغة التشيع لنتيشه ، وهكذا دواليك) . قد يبدو أن مصطلح « لغة » نفسه ، يفقد ، هنا ، كل معناه لأنه لا يوجد ، ظاهرياً ، صميّد وحيد لمقارنة كل هذه « اللغات » .

والواقع ، أنه يوجد ، مع ذلك ، صعيد مشترك يُبرز منهجياً المقابلة التي قُمنّا بها : فجميع لغات التعدد اللساني ، مهما تكن الطريقة التي قُرِدت بها ، هي وجهات نظر نوعية حول العالم ، وأشكال لتأويله اللفظي ، ومنظورات غيريّة دلالية وخلاقية . بهذه الصفة ، يمكنها جميعاً أن تتجابه ، وأن تُستعمل بمثابة تكلمة مُبَادلة ، وأن تدخل في علائق حوارية . بهذه الصفة ، تلتقي وتعايش داخل وعي الناس ، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان — الروائي الخلاق . وبهذه الصفة أيضاً ، تعيش حقيقة ، وتُصارع ، وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي . لأجل ذلك ، تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعاً لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يَجْمَع الأساليب البارودية لِلْغَايَةِ أجناس متنوعة ، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغات مهنية ملتزمة ، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية (مثلاً ، ما نجده في الرواية الانجليزية الساخرة) . جميع تلك اللغات يمكن أن يجتذبها الراوي لتتساق تيمات وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر) عن نواياه وأحكامه القيميّة . لأجل ذلك يُلحّ باستمرار ، على المظهر الغيري ، الدلالي والتعبيري ، أي القصدي ، لأنه القوة التي تُنصّد وتنوع اللغة الأدبية ، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية (زخارف المفردات ، تناغمات المعنى ، الخ ..) في لغات الأجناس والروايات المهنية وغيرها ، لأنها ، إذا جاز القول ، رواسب مُتَحَجِّرة عن سرورة النوايا ، وعن العلامات التي أعملها العمل الحي الذي تجزئه النية المؤولة للأشكال اللسانية المشتركة . إن تلك العلامات الخارجية ، ملحوظة ومُشَبَّهة من وجهة النظر اللسانية ، لا يمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها القصدي .

إن الخطاب يعيش خارج ذاته ، داخل تثبيت حيّ لموضوعه ، وإذا ابتعدنا كليةً عن ذلك التثبيت ، قلن يتّقى لنا فوق الأذرع سوى جثة الخطاب العارية التي لن تعلمنا شيئاً عَنْ وَضْعِهِ الاجتماعي ولا عن مصائرهِ .

إن دراسة الخطاب في حد ذاته ، بدون معرفة نحو أى شيء يتطلع خارجيه ، هي في مثل عبثية دراسة عذاب أخلاقي بعداً عن الواقع الذي يوجد مُثباً عليه والذي يُحدده .

وإبرازنا الجانب القصدي في تضديد اللغة الأدبية ، نستطيع إذن ، أن نضع على نفس المستوى ظاهرات مفرطة في اللانجاس (من وجهة نظر المنهجية) مثلاً نضع لهجات اجتماعية — مهنية ، ورؤيات للعالم وأعمال أدبية فردية ، لأن جانبا القصدي هو الذي يكون الصعيد المشترك حيث يمكنها أن تكون جميعها متجانسة ، وبطريقة حوارية إضافة لذلك . والحقيقة أن بالإمكان قيام علائق حوارية (خاصة) بين « اللغات » كيفما كانت ، مما يدل على أن من الممكن إدراكها باعتبارها وجهات نظر حول العالم . ومهما تختلف القوى الاجتماعية المنتجة لعمل التضديد (المهنة ، الجنس التعبيري ، الاتجاه ، الشخصية الفردية) فإن هذا العمل نفسه يعود ، حيث كان ، إلى إشباع للغة (نسبياً) طويل ، له دلالة اجتماعياً (جماعياً) ، وهو إشباع يتم بواسطة نوايا ونبرات محددة وبالتالي مُقيدة .

وكلما دام ذلك الإشباع المنضد ، كلما اتسع المحيط الاجتماعي الذي يشمل الإشباع ، وإذن : كلما عظمت القوة الاجتماعية المنتجة للتضديد ، كلما كانت واضحة وقارة البصمات والتعديلات اللسانية لعلامات اللغة (للرموز اللسانية) التي تستمر موجودة في اللغة من جراء تأثير تلك القوة ، انطلاقاً من التلاوين الدلالية القارة (وإذن ، الاجتماعية) حتى المؤشرات اللهجية الأصلية (الصوتية والمورفولوجية وغيرها) ، التي تسمح مسبقاً بأن نتحدث عن لهجة اجتماعية خاصة .

كنتيجة لعمل جميع القوى المنضدة تلك ، تكف اللغة عن الاحتفاظ بأشكال وكلمات محايدة « لا تنتمي لأحد » : إنها مُبعرة ، مُسندة بنوايا ، ومُثيرة من أولها لآخرها . وبالنسبة للوعي الذي يعيش داخل اللغة ، فإن هذه الأخيرة ليست نسقاً مجرداً من الأشكال المعيارية ، وإنما هي رأي متعدد اللسان حول العالم . وجميع الكلمات تستحضر مهنة ، جنساً تعبيرياً ، نزعة ، طوقاً ، عملاً أدبياً محدداً ، رجلاً معيناً ، جيلاً ، عمراً ، يوماً ساعة . وكل كلمة تُحيل على سياق أو عدة سياقات ، داخلها عاشت وجودها السنود اجتماعياً . جميع الكلمات والأشكال مسكونة بالنوايا . ولا مفر من أن تكون للكلمة تناغمات السياق (تناغمات الأجناس التعبيرية ، والتوجهات ، والأفراد) .

والواقع ، بالنسبة للوعي الفردي ، أن اللغة بصفته تكتفياً اجتماعياً — إيديولوجياً حياً ، ورأياً متعدد اللسان ، فإنها تتوضع عند الحد الأقصى من منطقتها ومن منطقة الآخرين . فكلمة اللغة هي كلمة نصف — أجنبية ؛ وستكف عن أن تكون كذلك عندما يُستَكْمَل المتكلم نتيته ونبرته ، وحينما يمتلكها ويُدبرها على مطعمه الدلالي والتعبيري . وإلى حدود اللحظة التي يتم فيها امتلاك الخطاب ، فإنه لا يكون موجوداً داخل لغة محايدة ، لا شخصية (لأن المتكلم لا يأخذ الخطاب من قاموس ١) ؛ إنه موجود على شفاهاً أجنبية ، وداخل سياقات غريبة ، وفي خدمة نوايا أجنبية ، ومن هنا بالذات يجب أخذ الخطاب وجمله خطاباً « خاصاً » . ولا تلازم جميع الخطابات ، بنفس السهولة ، مع هذا الاغْتِصَاب وهذا التملك ؛ إذ الكثير منها يقاوم بصلابة ، وبعضها الآخر يظل

« أجنبياً » وَيَرَوْنَ بكيفية غريبة داخل فَم المتكلم الذي استولى عليها ؛ إنها لا تستطيع أن تمتزج بسياقه ، فتسقط خارجه . تكون كما لو أنها ، خارج إرادة المتكلم ، قد وَضَعَتْ نفسها « بين مزدوجتين » . إن اللغة ليست بيعة عابدة . إنها لا تصبح بسهولة وبُحْرية ، بل كَيْفِيَّةً للمتكلم . إنها مسكونة ومُكْتَظَّة بالنوايا الأجنبية ؛ والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنوايانا ونبراتنا هي سرورة وَغَرَّة ومعقَّدة !

لقد قَبَّلْنَا الوحدة اللسانية بكيفية تجريدية (لهجوية) في اللغة الأدبية . لكن هذه الأخيرة أَبْعَدُ ما تكون عن لهجة مُغلَقة . فَمَسْبَقاً يمكن أن يَقُومَ بين اللغة الأدبية المتكلم بها ، المألوفة ، وبين اللغة المكتوبة ، حدٌ على درجة من الوضوح . وكثيراً ما يتطابق تمييز الأجناس مع التمييزات اللهجوية (مثلاً ، في القرن ١٨ ، بين « الأجناس العليا » بلغة الكنيسة السلافية ، وبين « الأجناس الصغيرة الدنيا » في المحادثات العادية) . وأخيراً ، فإن بإمكان بعض اللهجات أن تكتسب المشروعية داخل الأدب ، وبذلك يمكنها المساهمة إلى حد ، في اللغة الأدبية .

ومن الواضح ، أن اللهجات ، بِدُخُولِهَا إلى الأدب ومساهمتها في لغته ، تفقد صفة كونها أنساقاً اجتماعية — لسانية مغلقة . إنها تتشوّه ؛ وحاصل الكلام ، فإنها تكفّ عن أن تكون ما كانت عليه بصفتها لهجات . غير أن هذه اللهجات ، من جانب آخر ، تحافظ عند دخولها إلى اللغة الأدبية ، على مُرَوْنَتِها اللهجوية ، وعلى لغتها « الأخرى » ، كما أنها تُشَوِّه اللغة الأدبية التي تدخل إليها (واللغة الأدبية بدورها تكفّ عن أن تكون أصيلة بعمق) ، نتيجة لأساقفتها الاجتماعية — اللسانية المغلقة . إن اللغة الأدبية ظاهرة أصيلة بعمق ؛ مثل أيضاً الوعي اللساني لدى الإنسان المتوفر على ثقافة أدبية والذي يكون مرتبطاً بها . فعند هذا الأخير ، يصبح التنوع القصدي للخطابات (وهو تنوع يوجد في كل لهجة حية ومغلقة) تنوعاً في اللغات . فالأمر لا يتعلق بلغة ، وإنما بمجوار لغات .

إن اللغة القومية الأدبية لشعب متشعب بالثقافة ، وأساساً بالثقافة الروائية ، ومتوفر على تاريخ لفظي وإيديولوجي غني وكثيف تبدو ، في الواقع ، وكأنها عالم صغير مُنظَّم ، يعكس العالم الكبير للتعدد اللساني لا لقطع القومي ، بل الأوربي . إن وحدة اللغة الأدبية ليست هي وحدة نسق لساني مُغلَق : إنها الوحدة الأصلية جداً لـ « اللغات » التي دخلت في اتصالٍ واعترفت كل منها بالأخرى . (إحداها هي « اللغة الشعرية » بالمعنى الضيق) . تلك هي خصوصية المعضلة المنهجية للغة الأدبية .

وعندما يُصْبِح الوعي الاجتماعي — الأيديولوجي الملموس خَلْقاً بِنْشَاطٍ ، أي يَفْدُو نشيطاً أدبياً ، فإنه يَكْشِفُ عن نفسه « مسبقاً » ، عاصلاً بتعدد لساني ، من خلال لغة وحيدة غير قابلة للنقاش وحاسمة . دائماً وفي كل مكان ، وفي جميع عصور الادب المعروفة تاريخياً ، يَكْشِفُ الوعي النشط أدبياً للغاتٍ وليس لغة واحدة . إنه يجد نفسه أمام ضرورة اختصار لغة . وفي كل واحدة من مظهراته الأدبية اللفظية ، ينتج نشاط وسط التعدد اللساني ، ويحتل داخله موقعا ، ويختار « لغة » . إنه فقط ببقاء الإنسان داخل وجود مُغلَق ، بدون كتابة ولا أفكار ، وفي معزل عن جميع سُبُل الصيرورة الاجتماعية — الأيديولوجية ، يستطيع ألا يدرك هذا النشاط اللساني الانتقائي ، ويمكنه ، عندئذ ،

أن يظل داخل اليقين المطلق ، والتعيين المسبق للغة الخاصة .

والحقيقة أنه حتى مثل ذلك الإنسان المنعزل لا تكون قضيته مع لغة واحدة بل مع عدة لغات ، إلا أن موضع كل واحدة منها يكون مشيداً بصلابة وغير قابل للنقاش ، ويكون الانتقال من لغة إلى أخرى مُتَوَقَّعاً وآلياً بمثل ما يكون عليه الانتقال من غرفة إلى أخرى . ولا تصادم تلك اللغات داخل وغيه ؛ وهو لا يحاول أن يربط بينها ، ولا أن ينظر إلى واحدة منها « بعيون » الأخرى .

على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمي البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز ، والغارق بسذاجة وسط وجود يومي يظنه جامداً أو ثابتاً ، يعيش وسط عدّة أنساق لسانية : كان يُصلي لله في لغة (سلاوية الكنيسة) وكان يغي في لغة أخرى ، ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة ؛ وعندما كان يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي ، موجه لسلطات المقاطعة القروية ، كان يُجَرَّب لغة رابعة (رسمية ، سليمة ، منبثة من « ركام الورق القديم ») . وقد كانت تلك لغات مختلفة ، حتى من وجهة نظر العلامات المجردة الاجتماعية واللهجوية . لكنها لم تكن مترابطة حوارياً داخل الوعي اللساني للفلاح . لقد كان ينتقل من واحدة إلى أخرى بدون أن يفكر في ذلك وبكيفية آلية : كل واحدة منها كانت بالتأكيد في موضعها ، وموضع كل واحدة لم يكن لثناش . إن ذلك الفلاح لم يكن يعرف بعد كيف ينظر إلى اللغة (ولا إلى العالم اللفظي الذي يوازيها) « بعيون » لغة أخرى ؛ مثلاً أن ينظر إلى اللغة والعالم اليوميين إنطلاقاً من لغة الصلاة ومن لغة الأغنية ، أو العكس^(١) .

وبمجرد ما بدأت اللغات ، داخل وغي فلاحنا يُضيء بعضها البعض ، وتبادل النقد ، وبمجرد ما تبين أنها كانت مختلفة ، بل متعددة ، وبأن الأنساق الإيديولوجية والمواقف تجاه العالم الوثيقة الارتباط بتلك اللغات ، كانت تتناقض فيما بينها ، بمجرد ما تبين ذلك فإنه بدلاً من أن يظل ساكناً إلى جانبها ، تزوّد من طابعها الحاسم والمعين مُسبقاً ، وبدأت عنده عملية تثبيتها الانتقائي والدينامي ..

فاللغة وعالم الصلاة ، واللغة وعالم الأغنية ، واللغة وعالم الكدّ والمعدات ، اللغة والعالم الخصوصيين للإدارة القروية ، اللغة الجديدة والعالم الجديد للعامل الحضري الذي جاء لإقامة محددة ، كل تلك اللغات والعوامل تتخلّى عاجلاً أم آجلاً عن توازنها الرائق عديم الشكل وتكتشف تعدديتها اللسانية .

بطبيعة الحال ، فإن الوعي اللساني أديباً ، يَسْتَقْبِلُ تعدديةً لسانية أكثر تنوعاً في الأشكال وأكثر عمقاً ، سواء في اللغة الأدبية نفسها أو خارجها . وهذا الحدث الجوهرى يجب أن يتخذ نُقطة انطلاق في كل دراسة أساسية عن الحياة الأسلوبية للكلمات . ذلك أن طابع التعدد اللساني المستقب ، ومنهائج التوجه إليه ، تعدد تلك الحياة الملموسة .

إن الشاعر مُعَدّد بفكرة لغة واحدة وفريدة ، وبملفوظ واحد مُتعلق على مونولوجه . وهذه الأنكار مُحايطة للأجناس الشعرية التى يلجأ إليها . وهذا ما يحدد طرائق توجُّهه وسط تعدد لساني حقيقي .

على الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لفته ، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع

مظاهرها ، وأن يُخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة لا لشيء آخر غيرها . يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كَلٌّ قصديّ ووحيد : إذ لا ينبغي أن يعكس أي تنضد ولا تنوع — للغات أو ، أسوأ من ذلك ، أي تنافر ، ملحوظ على العمل الشعري .

لتحقيق ذلك ، يُخلص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين ، ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع بعض الطبقات القصصية في اللغة وبعض سياقاتها . إنه لا يجب أن نستشعر وراء كلمات عمل شعري الصور النموذجية والمتوضّعة للأجناس التعبيرية (غير الجنس الشعري نفسه) ، ورؤيات العالم (ما عدا رؤية الشاعر الوحيدة والفريدة) ، ولا أن نستشعر الوجوه النموذجية أو الشخصية للمتكلمين ، ولطريقة كلامهم ، وتثيراتهم المميّزة .

إن كل ما يدخل في العمل الشعري ، عليه أن يفرق في مياه نهر « لتي » L'Éthé^(١٧) وأن ينسج حياته السابقة داخل سياقات الآخرين : يجب على اللغة أن تذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية (هنا ، تكون ممكنة أيضاً التذكّرات الملموسة) .

جلياً أنه توجد دائماً فئة محدودة من السياقات الملموسة بكيفية أو بأخرى ، والتي يجب أن تكون رابطتها مع اللفظ الشعري مُدركة . لكن تلك السياقات هي دلالية خالصة ، وإذا جاز القول ، هي مُثيرة بكيفية مُجردة . ومن خلال العلاقة اللسانية تكون لا شخصية ، وفي كل الحالات ، لا يجب أن نستشف من وراءها خصوصية لسانية جد ملموسة ، أو طريقة في القول ، الخ ... إنه لا يجب أن يترأى من خلف تلك السياقات وجه نموذجي اجتماعياً (احتيالياً ، شخصية — ساردة) . إنما هناك وجه واحد في كل مكان : الوجه اللساني للشاعر المسؤول عن كل كلمه وكأنها كلمته هو . ومهما كانت الأسلاك الدلالية ، والنبرات ، وتداعيات الأفكار ، والأشارات ، والتلميحات ، والتطابقات التي تنحدر من كل خطاب شعري ، عديدة وكثيرة الأشكال ، فإنها جميعها تخدم لغة واحدة ، ومنظوراً واحداً ، وليس سياقات اجتماعية ذات لغات عديدة . بالإضافة الى ذلك ، فإن حركة الرمز الشعري (مثلاً ، نشر استعاره وتمديدتها) تفرض بالضبط وحدة اللغة المرتبطة مباشرة بموضوعها . إن التعدد اللساني الاجتماعي الذي سيدخل إلى العمل الشعري ويُضد لغته ، سيجعل مستحيلًا سواء نموه الطبيعي أو حركة الرمز داخله .

ولإيقاع الأجناس الشعرية نفسه لا يساعد في شيء على تضخيم جوهري للغة . فالإيقاع ، بخلافه مساهمة مباشرة لكل عنصر من عناصر نسق التعبير في المجموع (من خلال الوحدات الأكثر مباشرة في الإيقاع) يقتل في المهد العوام والوجه المضمر ، احتيالياً ، داخل الخطاب . على كل حال ، فإن الإيقاع يضع أمامها حواجز محدّدة ، ولا يسمح لها بأن تنتشر وأن تتجسّد . إنه يُؤطد ويضغظ أكثر ، الوحدة والطابع المغلق والموحد للأسلوب الشعري ولغة الفريدة المسلم بها من طرف ذلك الأسلوب .

نتيجة لهذا « التقشير » للنوايا والنبرات « الأجنبية » ، وهو كل أثر للتعدد اللساني والصوتي ،

يكسب العمل الشعري وحدة لغوية كثيفة . ويمكن أن تكون هذه الوحدة ساذجة ، وأن توجد فقط في أكثر عهود الشعر ثلرة عندما لا يتعدى هذا الأخير ، حدود فئة اجتماعية منغلقة بساذجة على نفسها ، وحيدة ، لم تثبت بعد ، ولا تكون إيديولوجيتها ولا لغتها قد تفضلت بعد تضيداً حقيقياً . لكن ، في العادة نحس ذلك التوتر العميق والواعي للغة الشعرية الفريدة عندما ترتفع خارج سديم اللغة الأدبية الحية ، المتعددة اللسان والصوت ، لعصرها .

على هذا النحو يتصرف الشاعر .

أما النثر — الروائي (وبصفة عامة ، كل نثر تقريباً) فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً . إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك . بل إنه يصير أكثر عمقاً (لأن ذلك يسهم في توعيته وتثريته) .

فوق هذا التضيد وتلك التنوعات ، بل فوق اختلافات اللغة تلك ، يُشيد الروائي أسلوبه مع الحفاظ على وحدة شخصيته كميّدة ، وعلى وحدة (من غمط آخر ، صحيح) أسلوبه .

إن النثر لا يُنقي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين ؛ ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الاجتماعي ، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام ، وتلك الشخص — المحاكية المضمرة التي تراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها ؛ وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية. النهائية لعمله الأدبي ، ولمركز نواياه الشخصية .

وتتوزع لغة النثر على درجات قريبة بشكل أو بآخر ، من الكاتب ومن مستواه الدلالي الأخير : بعض عناصر لغته تعبر صراحة ومباشرة (مثلما هو الشأن في الشعر) عن نوايا المعنى والتعبير لدى الكاتب ، وعناصر أخرى تعمل على حَرْف اتجاهها ، إذ أنها بدون أن تتضمن تماماً مع تلك الخطابات ، تزيد في نبرتها بكيفية خاصة (هزلية ، ساخرة ، بارودية الخ ...) (١٢) ، وعناصر أخرى تبعد أكثر عن مستواها الدلالي الأخير وتكسر بعنف أكبر نواياها . وهناك أخيراً ، عناصر لغوية مجردة تماماً من نوايا الكاتب : إنه لا يعبر عن نفسه من خلالها (بصفته كاتباً) بل يُظهرها كأنها شيء لفظي أصيل ؛ فهي ، بالنسبة له ، موضوعة تماماً . كذلك ، فإن تضيد اللغة إلى أجناس ، مهن ، مجتمعات (بالمعنى الضيق) رؤيات للعالم ، توجهات ، فرديات ، وتعددها اللساني الاجتماعي (لهجات) عند دخولها إلى الرواية يتنظّمان داخلها بطريقة خاصة فيصباحان نسقاً أدبياً أصيلاً يعود ويُنسق تيمة الكاتب القصصية .

هكذا يستطيع النثر أن يفصل عن لغة عمله ، وأيضاً ، بدرجات مختلفة ، عن بعض طبقاتها ومظاهرها . إنه يستطيع أن يستخدم تلك اللغة بدون أن يسلم نفسه إليها كليةً ، إنه يتركها نصف — أجنبية أو أجنبية تماماً ، لكنه في نهاية المطاف ، يستعملها في نفس الآن ، رغم كل شيء ، لتقديم نواياه .

إن الكاتب لا يتكلم تلك اللغة التي انفصل عنها تقريباً ، بل كأنه يتكلم من خلالها ، وقد

أصبحت قوية بعض الشيء ، موضوعة ومُعدة عن شفتيه .

إن النائر — الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات ، ولا يحطم المنظورات والعوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية — الإيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي : إنه يُدخلها إلى عمله . إنه يستخدم خطابات ماهرة مُسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية ، ويُرميها على خدمة نواياه الجديدة ، وعلى خدمة سيد ثاني . أيضاً ، فإن نوايا النائر تنكسر وتحت زوايا متنوعة ، حسب الطابع الاجتماعي — الإيديولوجي « الأجنبي » ، وحسب تعزيز وتوضيح اللغات المكسرة في التعدد اللساني .

ويأخذ اتجاه الخطاب ضمن ملفوظات الآخرين ولغاتهم ، وكذلك جميع الظاهرات والإمكانات المرتبطة ، دلالة أدبية داخل أسلوب الرواية . فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم . وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي .

هذا التفرد يتطلب أسلوبية ملائمة ، لا يمكن أن تكون إلا أسلوبية سوسيولوجية . فالحوار الداخلي ، الاجتماعي ، للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سيقفه الاجتماعي الملموس الذي يُعدل مجموع بنيتة الأسلوبية . و « شكله » و « محتواه » ، فضلاً عن أنه لا يُعدله من الخارج وإنما من الداخل . ذلك أن الحوار الاجتماعي يَرِن داخل الخطاب نفسه ، وداخل كل عناصره ، سواء تلك التي تخص « المحتوى » أو تخص « الشكل » .

ويتمثل تطور الرواية في تعميق الحوار من خلال تَشْرِيره وتَهذيبه . إن العناصر المحايدة ، الصلبة (الحقيقة الصلبة) غير المدمجة في الحوار ، هي في تناقص . ومن ثم فإن الحوار يتقوى داخل أعماق جُزئية ، وفي نهاية الأمر ، داخل أعماق ضُمُتَرِبَة (Intra - atomiques) . بطبيعة الحال ، فإن الخطاب الشعري هو أيضاً اجتماعي ، لكن الأشكال الشعرية تعكس سيورات اجتماعية أكثر دَوَاماً ، أو نقول بأنها تعكس « اتجاهات عريقة » من الحياة الاجتماعية . أما الخطاب الروائي ، فإنه يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته ؛ إنه يقوم بِرَدِّه فعل ، كما قلنا ، بِكُلِّيته ، وبجميع عناصره .

داخل الرواية ، يخضع التعدد اللساني لتشييد أدبي . والأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تعمر اللغة (جميع كلماتها ، وجميع أشكالها) ، وتُعطيها دلالاتها الملموسة ، المُحددة ، تنتظم داخل الرواية في نسق أسلوب منسجم ، مُترجمة الوضعية الاجتماعية — الإيديولوجية المعيّنة للكاتب ، داخل التعدد اللغوي لعصره .

هوامش

- (١) لا تعرف الألسنية سوى تأثيرات متبادلة آلية (وليست واعية بالبعد الاجتماعي) وتُخلط بين اللغات بعكس على حاصر لسانية مجردة (صوتية ومورفولوجية) .
- (٢) كتب باختين هذه الدراسة سنة ١٩٣٤ - ١٩٣٥ . (المترجم) .
- (٣) من هذه الزاوية ، فإن الصراع مع الجانب للموضوع (فكرة العودة إلى الوعي الذاتي ، وعودة الموضوع في حد ذاته إلى الإحساس الخاص الخ) هو عصر عمير في فلسفة روسو ، وعد الطيبة والانطباعية والأكميزم والنادائية ، وعد اتجاهات أخرى مماثلة .
- (٤) راسع شعر : هولارس ، وفليوب ، وهين ، ولاهورغ ، وأتينسكي وآخرين ، بالرغم من عدم التجانس الموجود بين أشعارهم .
- (٥) راجع في كتاب فينو كرادوف : عن الفن الألفي (مرشح مذكور) ، الفصل المخصص للبلاغة والشعرية ، ص ٧٥ وما يليها ، وفيه يعطى تحديثات مألوفة من البلاغة القديمة .
- (٦) اراجع كتاب إنوسم : ليون فولسوي ، الجزء الأول ، طبع بليبراد ، ١٩٢٨ ، وهو يشتمل على كثير من المواد الأولية حول هذا الموضوع ، مثلاً اكتشاف سياق « السعادة الحالية » المتصل براهية اللحظة .
- (٧) مفهوم أننا نتميز باستمرار الحد المثالي للأحاسس الشعرية . وفي الأعمال الحقيقية تكون هناك « تباينات » جوهرية مقبولة . ويوجد عدد من المناورات المحيطة للأحاسس ، تكون مألوفة بمخاصة في فترت « تبديل » اللغات الأدبية الشعرية .
- (٨) قسطنطين نامونت (١٨٦٧ - ١٩٤٣) أسس مع ميرونوفسكي ، وبريوسوف ، ثالث أول جيل للرزميين الروس المستين بر الانعطافين .
- فيكتور كليتينيكوف (١٨٨٥ - ١٩٢٢) هو مظهر اللغة التي تذهب إلى أبعد من العقل « وهي النظرية التي استوحاها المستقلون ؛ ويعتبر بمثابة أول شاعر مستقل روسي حقيقي .
- (٩) هذه هي وجهة نظر اللامية حول اللغات القومية للقرون الوسطى .
- (١٠) ليون تولستوي : في كتبه : طفولة ، مراعاة ؛ شباب
- (١١) إنا نُسب عن قصد : غلبي حيد ما ، كان الفلاح الحقيقي يعرف دائماً كيف يفعل ذلك ، وكان يفعله .
- (١٢) اسم بير ورد في الميثولوجيا الأغريقية ، وهو مرادف للنسيان . كل من شرب مائه يصبح في أن ينسى . (المترجم)
- (١٣) هذا يعني أن الكلمات ليست كلماتها إذا ما فهمناها بطريقة مباشرة ، وإنما تكون كلماتها هو عندما نُفَقِّل بسخرية ، أو بطريقة توضيحية ، الخ ... وبعبارة أخرى ، عندما نُفَرِّك من مساحة ملائمة .

التعددية اللغوية في الرواية

التعدد اللغوي في الرواية

إن الأشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، والتي هي أشكال مُشيدة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مظاهره ، لعل درجة كبيرة من التنوع . فكل واحد من تلك الأشكال ، موصولاً بإمكانات أسلوبية معينة ، يتطلب تشبيهاً أدبياً صحيحاً يختلف « اللغات » . ولن نتوقف ، هنا سوى عند الأشكال الجوهرية والتمطية بالنسبة لمعظم مُغايرات الرواية .

لقد انتظم التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحاً ، وبنفس الآن ، الأثر أهمية تاريخياً ، داخل نصوص ما سُمِّيَ بالرواية الهزلية ، ومثلوها الكلاسيكيون هم فيلدنغ ، سوليت ، ستيرن ، ديكنز ، تاكربني في إنجلترا ، وهيبيل^(١) وجان — بول ريشتر في ألمانيا .

في الرواية الهزلية الإنجليزية ، نجد استحضاراً بارودياً لمجموع ، تقريباً ، مستويات اللغة الأدبية المكتوبة والمتحدث بها في عصرها . وقلما نجد رواية واحدة هؤلاء الكتاب الكلاسيكيين لا تكون موسوعة تضم أوردة اللغة الأدبية وأشكالها . ووفق الموضوع المشخص ، يستحضر المحكي بطريقة بارودية ، أحياناً الفصاحة البرلمانية أو القانونية ، وطوراً الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومحاضره ، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في « المدينة » وثرثرات البلهاء ، والجهود الضائعة المتخلقة للعلماء ، والأسلوب النبيل أو الإنجيلي ، والذرية المترتبة للموعظة الأخلاقية ، وأخيراً طريقة كلام شخص محدد اجتماعياً وبالملموس .

هذه الأسلية — البارودية عادةً — للغة الخاصة بالأجناس التصويرية ، وبالجهن وبطبعات أخرى من اللغة ، تكون ، أحياناً ، مفصولة بمخاطب مباشر من الكاتب (يكون بصفة عامة ، مؤثراً ، عاطفياً ، أو غزلياً) ، يُترجم فيه مباشرة (بدون انكسار) رؤيته للعالم وأحكامه القيمة . لكن أساس الرواية الهزلية هو صيغة نوعية تماماً تتمثل في اللجوء إلى « اللغة المشتركة » . فهذه الأخيرة ، التي يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعاشين في بيئة معينة ، يتعامل معها الكاتب وكأنها الرأي العام ، أو الموقف اللفظي المادي لوسط اجتماعي معين تجاه كائنات وأشياء ، أو

باعتبارها وجهة النظر والحكم المألوفين . والكتاب يعتمد قليلاً أو كثيراً عن تلك اللغة ، ويضفى عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها ، ومن خلال خَرْف نواياه عبر الرأي العام (دائماً يكون رأياً مصطنعاً وغالباً متناقضاً) المجسّد داخل لفته .

وعلاقة الكتاب هذه ، باللغة المتعّرة كأنها « رأي عام » ، ليست علاقة ثابتة ، بل تعرف دوّماً حالة متحركة وحية ، واهتزازاً مُوقِعاً أحياناً : فالكتاب يستطيع أن يبالغ بارودياً ، في إيواء ملاح من « اللغة الجارية » بصرامة ثقل أو تزيد ، كما يمكنه أن يكشف بمخشونة ، عدم ملائمة تلك اللغة لموضوعه .

وفي أحيان أخرى ، على عكس الموقف الذي ذكرناه ، يتضامنُ الكاتب تقريباً ، مع اللغة الجارية ، أو يعتمد عنها قليلاً ، وأحياناً يَجْعَلُها ثَرْنٌ مباشرة بـ « حقيقته » ، أي أنه يدمج تماماً صوته بتلك اللغة . في نفس الآن ، فإن عناصر اللغة الجارية ، وقد تعرضت للمبالغة البارودية أو تَوَضَّعت قليلاً ، تنفر بطريقة منطقية . ويتفضى الأسلوب الهزلي هذه الحركة من الذهاب والإياب بين الكاتب ولغته ، والتعديل المستمر للمسافات ، والانتقال المتتابع بين العتمة والضوء تارةً حول مظهر للغة ، وتارةً حول مظهر آخر . ولو لم يكن الأمر على هذه الشاكلة ، لكان الأسلوب رتيباً أو أنه سيستلزم تفريداً للسارد ، أي طريقة أخرى لإدخال « التعدد اللساني » وتنظيمه .

من هذه الخلفية البَدئية للغة الجارية ، للرأي العام ، الثَقُل ، تنطلق ، داخل الرواية الهزلية ، تلك الأساليب البارودية للغات الخاصة بجنس تعييري ، وبمهنة الخ .. ممّا تحدّثنا عنه ، وكذلك الكتل المتشعبة للخطاب المباشر المؤثر ، الأخلاقي والتعليمي ، العاطفي ، الرثائي أو الغزلي ، للكاتب . هكذا يتحقّق هذا الأسلوب داخل الأساليب المباشرة اللامشروطة ، للأجناس الشعرية (الغزلية ، الرثائية) أو البلاغية (إثارة الانفعال ، الأخلاق التعليمية) . إن انتقال اللغة الجارية إلى مستوى بارودية لغات الأجناس التعبيرية وغيرها من اللغات ، وكذلك إلى خطاب الكاتب المباشر ، يمكن أن يكون تدريجياً أو ، على عكس ، مُبَاغِتاً . هذا هو نَسَقُ اللغة داخل الرواية الهزلية

لِنَتَنَاقَلَ الآن ، تحليل بعض الأمثلة المأخوذة من رواية « دوريت الصغيرة »^(٦) لشارل ديكنز :

١ - « ... جرث تلك المناظرة في نحو الساعة الرابعة أو الخامسة بعد الظهر ، بينما كان مجموع حيّ هارلي ستريت ، وكفانديس سكوار ، يترنّج من جراء مرور السيارات ، ومن الدقائق المضاعفة لبطرقة الزوّار على أبواب المدخل . وكانت المقابلة قد بلغت هذا الحد عندما عاد السيد ميردل إلى بيته بعد أن أنجز مهمته اليومية التي كانت تتمثل في أن يجعل الناس يبحرمون ، أكثر ، الاسم البريطاني في جميع أنحاء العالم المتحضر القادر على تضييق المشاريع التجارية ذات المدى العالمي ، وتضمن تركيبات رؤوس الأموال الضخمة المقترنة بالبحرّة العملية . ذلك أنه لا أحد كان يعلم ما هو بالضبط الشاغل الحقيقي للسيد ميردل ، باستثناء أن عمله يُنتج المال ؛ بهذه الكلمات كان الجميع يحدد شُغل السيد ميردل خلال جميع الحفلات الرسمية ، وكان التفسير الحديث لِمَكْمَلِ الجَمَلِ ونُقْبِ الإبرة ، يتقبّله مُعْضُ العِينِثِ ... »

فالفقرات التي أبرزناها ، توضح الأسلية البارودية التي أُجريت على مُخطب البرلمان والمآذب الرسمية المملّة . وقد وقع التمهيد للانتقال إلى هذا الأسلوب عن طريق بنية الصبارة المصوغه منذ البداية في نبرة ملحمة واحتفالية بعض الشيء . ثم ، في لغة الكاتب هذه المرة وبالتالي في أسلوب مختلف) ، كُثِفَ لنا المعنى البارودي للتحديد الاترسامي لمشاغل السيد ميردل ، وهو تمهيد يُبين عن نفسه وكأنه « كلام الآخرين » ، وبالإمكان وضعه بين مزدوجتين : « بهذه الكلمات كان الجميع .. يحدد (ذلك الشاغل) خلال جميع الحفلات الرسمية ... »

هكذا فإن أقوال « واحد آخر » ، في شكل قصور ، (أي بدون إشارة واضحة لانتائها إلى « آخر » ، انتهاءً مباشراً أو غير مباشر) ، تدخل إلى خطاب (سرد) الكاتب . لكن لا يتعلق الأمر فقط بكلام الآخرين داخل نفس « اللغة » ، بل هو ملفوظ داخل لغة « أجنبية » عن الكاتب : إنها اللغة المتفجرة للأجناس الخطائية الرسمية ، المناقفة والطئانة .

٢ — ... بعد يومين أو ثلاثة ، علمت كل المدينة أن إدموند سباركلير ، المبجل ، صهر السيد ميردل رجل المال التابعة ذى الشهرة العالمية ، قد ارتقى إلى صف اللوردات بوزارة تعوية الكلام ، وأرسل الإعلان إلى جميع المؤمنين الحقيقيين لإخطارهم بأن هذه التسمية المثيرة للإعجاب يجب أن تُعبر بمقابلة تكريم تقطّل به شخص لا يقل لطقاً هو السيد ديسميوس على تلك المصالح التجارية التي يجب دائماً في بلاد تجارية الخ .. ، ثم ورد كل الكلام متبوعاً بصحبه الأبقار . هكذا بفضل مساندة هذا التكريم المحترم من جانب الحكومة ، ازدهر البنك العجيب وجميع المشاريع الرائعة التابعة له ، ازددهاراً كبيراً ، فسارع جميع المتسكمين زرافاتٍ إلى هارلي ستريت ، وكفانديس سكوار ، فقط ليتأملوا البيت الذي كان يسكنه ذلك الرجل الفاحش الغني العجيب ... » (٢ ، ص ١٢) .

نجد هنا ، أن خطاب الآخر ، الذي أبرزنا حروفه ، والذي هو في لغة أجنبية (رسمية ومهيبة) قد أدخل من خلال شكل معترف به (خطاب غير مباشر) . لكن هذا الخطاب محاط بالشكل المستتر لأقوال الآخرين الطائشة (في نفس اللغة الطئانة ، المتنفخة) ، التي تُمهّد لدخول الشكل الصريح وتُتيح له أن يُحدث رنيتة . هذا التمهيد يتم بفضل استعمال لقب المبجل «Esquire» الموضوع قبل اسم « سباركلير » حسب مقتضيات اللغة الرسمية ، وينتهي بالنعت « الرائعة » . وواضح أن نعت « رائعة » ليس من صنع الكاتب بل من صنع الرأى العام الذي يقوم بكل هذه الدعاوى الصاخبة حول مشاريح السيد ميردل المتعاطمة .

٣ — ... كانت وجبة من شأنها أن تمنحه شهية الأكل حتى ولو لم يكن يتوفر عليها مطلقاً . كانت هناك أكثر الأطباق لذّة ، محضرة ومقدمة بتدخ ، وكانت هناك الفواكه الأكثر لذة ، والأبنية الأكثر لذّة ، وروائع الصياغة والفضيات والخزف الصيني ، والبلور ، وأشياء عديدة وُضعت للمداخلة النوق والشم والبصر ، وكانت جزءاً من الوجبة . أوه ! يالّه من

رجل رائع ذلك السيد ميردل ، ياله من رجل عظيم ، ياله من سيد مفعم بهيات الحظ
الأكثر نفاسة وإثارة للحسد .. وفي كلمة ، ياله من رجل غني ! .. (٢ ، ص ١٢) .

بداية هذه الفقرة عبارة عن معارضة مؤسّلة للأسلوب الملحمي الثقيل . ثم يردّ بعد ذلك إطراءً
مُجنّح للسيد ميردل من طرف جوقة المتلمّعين : إنه خطاب « أجنبي » مستتر . وفي الجمل المبرّزة ،
نجد أن كشف السبب الحقيقي لتلك الإطراءات ، يقضح نفاق الجوقة : فالكلمات « رائع » ،
« عظيم » ، « مفعم بهيات الحظ » ، « رجل سيد » ، يمكن أن تُمَوَّض بكلمة واحدة : « غني » !
وهذا الكشف من جانب الكاتب ، المتّجيز في الحدود العاجلة لجملة واحدة بسيطة ، ينصهر مع
ملفوظ الآخرين الكاشف . وتتعدّد نبرة الإطراءات المتحمسة بلغةٍ أخرى ، ساخطة بسخرية ،
وتُهمِّين على الأقوال الكاشفة في نهاية الجملة .

إننا نتوفر ، هنا في هذا المثال ، على بناء هجين تمطي ، له ثيرتان وأسلوبان .

ونحن نصف البناء الهجين ملفوظاً يتمي ، حسب مؤشرات التحويلة (التركيبية) والتوليفية ، إلى
متكلم واحد ، لكن يمتزج فيه ، عملياً ، ملفوظان ، وطريقتان في الكلام ، وأسلوبان ، و « لفتان »
ومنفوظان دلاليان واجتماعيان . يجب أن نكرر ذلك : بين تلك الملفوظات ، والأساليب ،
واللغات ، والمنظورات لا يوجد أي حدّ فاصل شكلي من وجهة نظر التوليف أو التركيب . فتقسيم
الأصوات واللغات يتمّ داخل حلود مجموعة تركيبية واحدة ، وغالباً داخل جملة بسيطة . كذلك ،
كثيراً ما ينتهي نفس الخطاب ، في تآني ، إلى لفتين ، وإلى منظورتين يتقاطعان داخل تلك البنية
المهجينة ؛ فيكون له ، بالتالي ، معنيان مختلفان ، وثيرتان اثنتان . (سنورد أمثلة عن ذلك فيما
بعد) . إن للبناءات المهجنة أهمية جوهرية بالنسبة لأسلوب الرواية^(٣) .

٤ — « ... » لكن السيد تيت بيرنيكل كان رجلاً مُزَوَّراً حتى الذنن ، وبالتالي ، فقد كان رجلاً له
ثقل ... » (٢ ، ص ١٢) .

هذا مثال عن التعليل الموضوعي المزعوم ، الذي يظهر وكأنه أحد مظاهر أقوال الآخرين
المسترة ، وفي حالتنا هذه ، يبدو وكأنه من أقوال « الرأي العام » . وجميع العلامات الشكلية توضح
أن هذا التعليل صادر عن الكاتب الذي هو متضامن معه شكلياً ، إلا أن التعليل ، في الواقع ،
يتموضع داخل منظور الشخصوس الذاتي ، أو منظور الرأي العام .

وبصفة عامة ، فإن التعليل الموضوعي المزعوم هو من خصائص الأسلوب الروائي^(٤) ، و يصل
إلينا كأنه أحد مُعارفات البناء الهجين ، في شكل خطابات « أجنبية » مستترة . فالروابط التابعة
وروابط التّسّق (مثل : مادام ، لأن ، بسبب ، رغم ، إلخ) . وألفاظ الربط المنطقي (مثل :
هكذا ، وبالتالي ، إلخ) ، تنجود من نية الكاتب المباشرة ، وتكون لها ثبرة غريبة ، فتصبح
منكسرة . بل إنها تتوضّع تماماً . وهذا التعليل هو بكيفية خاصة ، يُميّز للأسلوب الهزلي حيث يُطلَبُ
شكل خطاب الآخرين (خطاب الشخصوس الملموسة ، أو ، غالباً ، خطاب وسط من
الأوساط)^(٥) .

٥ - ... مثلما الحريق الكبير ينشر في البُعد هَدْرَهُ ، فإن الشعلة المقدسة التي نفع عليها آل بيرنيكل جعلت اسم ميردل يُدَوِّي أكثر فأكثر . لقد كان اسمه على كل الشفاه وارتاد جميع الآذان . إنه لم يكن هناك أبداً رجل مثل السيد ميردل ، ولن يكون هناك نظيره . وما من أحد ، كما سبق القول ، كان يعرف ما فعله ميردل من أجل ذلك ، لكن الجميع كان يعلم أنه هو أعظم رجل خرج إلى الوجود ... (٢ ، ص ١٣) .

يتعلق الأمر ، هنا ، بمدخل ملحني ، « هومروسي » (وبالطبع ، بارودي) ، داخله ينتظم إطرأ السيد ميردل من لَدُن الحشد : خطاب مستتر ، لغة الآخرين .. ثم يتحدث الكاتب ، لكن على طريقته في التعبير ، عما يعرفه كل واحد (ما أبرزناه في الفقرة) ، مما يُضفي طابعاً موضوعياً على حديثه . حتى يمكن القول بأن الكاتب نفسه لا يُدخله أي شك بخصوص ما يؤكد !

٦ - ... « والسيد ميردل ، ذلك الرجل الشهير والجليلة الكبيرة على جبين بلاده ، كان يتابع سباقه المائتات . أصبح واضحاً أن رجلاً أدنى للمجموع خدمة جُلِّي تتمثل في أن يجعله يربح مائلاً وفوراً على حسابه ، ما كان يجوز أن يظل أمداً أطول واحداً من عاثة الشعب . كان هناك حديث واثق عن إعطائه رتبة البارونية ، وكثيراً ما كان يأتي ذكرُ اللَّقب النبالة .. » (٢ ، ص ٢٥) .

هنا أيضاً ، يبدو الكاتب متضامناً ، صورياً ، مع الرأي العام الذي يتملك السيد ميردل بِحَيَاةٍ مُنَالَةٍ . في الجملة الأولى ، جميع الصفات المتصلة به هي من صنع الرأي العام ، وإذن فهي من قبيل الخطاب المستر للآخرين . والجملة الثانية — « أصبح واضحاً للجميع » — تَتَمَّ معالجةً بالخاص ، من خلال أسلوب موضوعي ، لا باعتبارها رأياً ذاتياً ، ولكن كأنها قَوْلُ حَدِثٍ موضوعي لا يقبل النقاش مطلقاً . والصفة : « أدنى للمجموع خدمة جُلِّي .. » قد وضعت برُمَتها على مستوى الرأي العام الذي يُرجع صدَى الإطراءات الرسمية ؛ إلّا أن الجملة التابعة : « .. إذ يجعله يربح مائلاً وفوراً على حسابه » (حساب المجتمع) هي من كلام الكاتب نفسه ، (كأنه كان يضع استشهداً بين قوسين) . والجملة الأساسية تستأنف على مستوى الرأي العام . هكذا فإن أقوال الكاتب المبددة للطابع الأسطوري ، تتقدم إلينا كأنها أرض محصورة داخل استشهد بـ « الرأي العام » . إنها بنيت هجينة منطقية حيث يكون خطاب الكاتب موضوعاً داخل الجملة التابعة ، وخطاب الآخرين داخل الجملة الأساسية ، وكِلَهما قد شَيِّدَا من خلال منظورات دلالية وإخلاقة متباينة .

إنَّ مجموع الفعل الذي يجري حول السيد ميردل والمقرين إليه ، مُعطى لنا داخل اللغة (أو بالأحرى ، داخل اللغات) المتسلطة بِنفاق ، والصادرة عن الرأي العام : بارودياً مُؤَسَّسَةً طَوَّراً للغة المستعملة في حفلات المجتمع اليهذلة المترققة ، وطَوَّراً للتصريحات الرسمية الوقورة ، ولخطابات المادب ، وطَوَّراً للطريقة الملحمة الفخمة ، أو للأسلوب الإنجيلي . فالتناخ المخلوق حول السيد ميردل ، والرأي المكوّن عنه وعن مشاريعه ، يُعَيِّنَانِ حتى الشخصين الإيجابية وخاصة بانكس الرواعي ، وذلك يُلْزِغاهما على وضع كُلِّ مَالِه (ومال الصغرة دوريت) في صفقات ميردل المنهشة .

٧ — « ... » كان الطبيب قد تمهد بإخطار هارلي ستريت . ولم يكن « بارو » يستطيع أن يعود مباشرة إلى الأحابيل التي أعدّها هيئة المحلفين الأكثر تميّزاً وتنبؤاً في نظره ، وهي هيئة لا يمكن أن تؤثر فيها (كان باستطاعته تأكيد ذلك لصديقه العلامة) أية سفسطة فارغة ، كما لا يمكن لأية موهبة مهنية مسخّرة لأغراض دنيئة أن تُزجّج كفتّها أمامها (هكلنا كان ينوي أن يبدأ كلامه) . أعلن إذن ، للطبيب أنه سيرافقه حتى البيت وأنه سيتجول في الضواحي المحيطة به ، بينما سيدخل صديقه إلى البيت لإنجاز مهمته الكيحية .. » (٢ ، ص ٢٥) .

هذا بناء هجين مُنجز بصرامة : في إطار خطاب الكاتب (الأخياري) (لم يكن « بارو » يستطيع العودة مباشرة إلى الأحابيل ... هيئة المحلفين .. أُعلن للطبيب أنه سيرافقه ... ») قد أدمجت بداية المرافعة التي أعدها المحامي (بارو) والتي وقع التعامل معها كأنها صفة أشير إليها بغرض إتمام خطاب الكاتب عن هيئة المحلفين إتماماً مباشراً . وهذا اللفظ « هيئة المحلفين » يدخل في سياق الخطاب الإخباري للكاتب (بصفته مُتممّاً لازماً لكلمة « أحبولة ») ، وفي نفس الوقت يندرج في سياق مرافعة المحامي التي هي معارضة مُؤسّلية . ولفظ أحبولة نفسه الذي صدر عن الكاتب ، يبرز الجانب البارودي للمرافعة التي ينتهي معناها الحادع ، تدقيقاً ، إلى توضيح أنه ليس هناك أحابيل بالنسبة لهيئة محلفين على هذا القدر من التميّز .

٨ — « ... نتج عن ذلك أن السيدة مردل ، وهي امرأة مجتمع ذات تربية مهذبة ، وضحية مكرّ رجل تخمين ومبتذل (لأننا سنصدر عليه مثل هذا الحكم من الرأس إلى القدمين بمجرد ما نكتشف حالة حفظة نقوده) ، نَحْتُم الدفاع عنها بنشاط من طرف الطبقة التي كانت تنتمي إليها ، وذلك لنفس صالح تلك الطبقة ... » (٢ ، ص ٣٣) .

هذه أيضاً بنيةٌ هجينة حيث تعريف الرأي العام الاجتماعي « للعالم الجميل » (« ضحية مكر رجل خشن ... ») يختلط مع خطاب الكاتب الذي يقضض زيف تلك البيئة وطابعها الانتفاعي .

هذه هي رواية ديكنز « فوريت الصغيرة » . وباستطاعتنا ، إجمالاً ، أن نرصّع مجموع النص بمزدوجات تبرز « الجُزر الصغيرة » للخطاب المباشر والمخالص للكاتب ، والمغمورة من كل أطرافها بأمواج التعلّد الصوتي ، إلّا أن ذلك لا يُحمّد فعله لأنه ، مثلما رأينا ، كثيراً ما يدخل لفظ واحد ، في نفس الآن ، إلى خطاب الآخرين وإلى خطاب الكاتب . وأقوال الآخرين ، المسرودة ، المحوَّرة كاريكاتورياً ، المُقدّمة عبر إضاعة معنية ، طوراً مرتبة في كتل مُتراسة ، وطوراً مُبعثرة هنا وهناك ، وغالباً ما تكون لا شخصية (« رأي عام » ، لغات مهنة ، أو جنس تعبير) ، لا تُميّز بطريقة حاسمة عن أقوال الكاتب : فالحدود هي ، عن قصد ، متحركة ومزدوجة ، وكثيراً ما تمر داخل مجموعة تركيبية أو داخل جملة بسيطة ، وأحياناً تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة . وهذه اللعبة المتعددة الأشكال لحدود الخطاب ، وللغات والمنظورات ، هي أحد الملامح الجوهرية للأسلوب الهزلي .

يتأسس ، إذن ، هذا الأسلوب الهزلي (من النمط الأنجليزي) على تضديد تراثي للغة الجارية ، وعلى ما يتوفر عليه من إمكانات في أن يفصل ، إلى حد معين ، نوابه عن تلك الطبقات ، وفي ألا يتضمن معها في كل أجزائها . وبالضبط فإن تنوع اللغات ، وليس وحدة لغة مشتركة معيارية ، هو ما يبدو بمثابة قاعدة يقوم عليها الأسلوب . صحيح أن التعدد اللساني ، هنا ، لا يمتدحى حدود الوحدة اللسانية للغة الأدبية (حسب العلامات اللفظية المجردة) ؛ إنه لا يصير لشأواً حقيقياً ، وهو مركّز على مفهوم لساني مجرد ضمن لغة وحيدة (أي لا تقتضي معرفة لهجات أو لغات مختلفة) . لكن الفهم اللساني هو العنصر التجريدي لفهم ملموس ونشط (بمشاركة الحوار) للتعدد اللساني الحي ، الموضوع داخل الرواية والمنظم فيها تنظيمياً أدبياً .

عند السابقين لديكنز : فيلدنغ ، سموليت ، ستون ، رؤاد الرواية الهزلية الانجليزية ، نجد نفس الأسلية البارودية مختلف طبقات وأجناس اللغة الأدبية . إلا أنهم مع ذلك ، يضعون مسافة بينهم وبين تلك اللغات بكيفية أكثر عنفاً ، ويذهبون في المبالغة إلى أبعد مما ذهب ديكنز (خاصة ستون) . إن إدراكهم البارودي الموضع يختلف صيغ اللغة الأدبية يرتاد عندهم (بالأخص في عمل ستون) الطبقات العميقة جداً من الفكر الأدبي والإيديولوجي ، متحوّلاً إلى باروديا للبنية المنطقية ، التعبيرية ، لكل خطاب إيديولوجي بما هو عليه (علمي ، أخلاقي — بلاغي — شعري) ، مع ، تقريباً ، نفس التصلب الذي نجده عند رابليه .

إن المعارضة الأدبية (بالمعنى الضيق للكلمة) للرواية الريتشاردسونية عند فيلدنغ وسموليت ، رجميع مغايرات رواية عصره عند ستون ، قد لعبت دوراً جوهرياً في بناء لفهم . والباروديا الأدبية تبعد أكثر الكاتب عن لغته ، وتؤكد زيادة موقفه من لغات عصره الأدبية داخل نفس منطقة الرواية . فالصيغة الروائية الغائبة في فترة ما ، تتوضّع وتصبح بيئة تنكسر فيها نوايا الكاتب الجديدة .

لقد كان دور المعارضة الأدبية هذا ، داخل المغايرات الروائية المهيمنة في تاريخ الرواية الأوربية ، دوراً جد كبير . وبالإمكان القول بأن نماذجه ومغايراته الأساسية ظهرت إلى الوجود خلال سرورة من الهدم البارودي للعوامل الروائية القديمة . هكذا فعل سيرفانتيس ، وميندوزا ، وكريميلسون ، ورابليه ، ولوساج وآخرون .

إن رابليه الذي مارس تأثيراً واسعاً على مجموع النثر الروائي ، وبخاصة على الرواية الهزلية ، قد عالج بكيفية بارودية تقريباً ، كل أشكال الخطاب الإيديولوجي (الفلسفي ، الأخلاقي ، العالم ، البلاغي ، الشعري) ، وخاصة الأشكال المؤثرة (بالنسبة له إثارة الانفعال والكذب هما تقريباً دائماً متساويان) ؛ ويذهب إلى حدّ ممارسة الباروديا على الفكر اللساني . إنه باستنزاه من الكلام البشري الكاذب يُحطم عن طريق الباروديا (من بين أخريات) بعض البنيات التركيبية وذلك بأن يتخلل إلى حد العيث بعض عناصرها المنطقية التعبيرية والمدعّمة (مثلاً ، المحمولات ، والشروح ، الخ .) ويُدرِك تثرابليه ، تقريباً ، نقاؤه الكبيرة عندما يأخذ مسافات تفصله عن اللغة (بواسطة مناهجه الخاصة) ويُلفي مصداقية ما هو « مُراد » وتعبيري بكيفية مباشرة وصریحة (الجدية « الطائنة »)

داخل الخطاب الإيديولوجي الذي يعتبره اصطلاحياً ومزيفاً ومعبراً عن واقع مصنوع وغير ملائم . لكن الحقيقة المواجهة للكذب ليست ، هنا ، متوفرة على أي تعبير لفظي مباشر وقصدي ، ولا على أي لفظ خاص . إنها لا تجد صدها سوى داخل الكشف المتزايد للكذب عن طريق البارودها . فالحقيقة يُعاد لها الاعتبار بواسطة اختزال الكذب إلى حد العيث ، إلا أنها نفسها لا تبحث عن كلماتها خوفاً من أن ترتبك داخلها ومن أن تتورط في المؤثر ، المشحي ، اللفظي .

لإبراز التأثير الضخم لـ « فلسفة خطاب » رابليه على النثر الروائي اللاحق ، وأساساً على النماذج الكبرى للرواية الهزلية (« فلسفة » عبّر عنها لا من خلال الملفوظات المباشرة بل من خلال ممارسة أسلوبه اللفظي) ، يجب أن نورد الاعتراف الرابليي الخالص الذي جاء على لسان شخصية « يوريك » في إحدى روايات ستون ، وهو اعتراف يصلح لأن يكون عبارة توجيهية لتاريخ الخط الأسلوبية الأكثر أهمية في الرواية الأوربية :

« ... بل إنني أتساءل عما إذا لم يكن ميله التمس إلى الهزل هو ، جزئياً ، وراء مثل تلك الفرقعات . ذلك أن يوريك في الحقيقة ، كان يُغذّي تفكراً لا سبيل للخلاص منه ، تفكراً وراثياً ضد الجِد ، ليس الجِد الحقيقي الذي يعرف منه : عندما يكون ضرورياً بالنسبة له فإنه يصير أكثر الرجال جديةً في العالم خلال بضعة أيام ، وخلال أسابيع ؛ لكن الأمر يتعلق بالجِد المتصنع الذي يصلح لإخفاء الجهل والبلادة . مع هذا النوع من الجِد كان يجد نفسه دوماً في حرب مفتوحة ، لا يهاده مهما كان محمياً ومحصناً بالدفاع .

« كان أحياناً ، وقد اتَّجَرَّ عبر حديث ما ، يؤكد أن الجِد هو المتقاعس الحقيقي ، وأنه من النوع الأكثر خطورة ، بالإضافة إلى أنه مُحَايَل ؛ وكان مقتنعاً بعمق ، أنه خلال سنة واحدة ، عمل الجِد على إفلاس وتشريد كثير من الناس الشرفاء العاقلين ، أكثر ممَّا ارتكبه جميع اللصوص النشالين وناهبُو المتاجر خلال سبع سنوات . وكان يجب أن يقول بأن طيبة قلب فرحان ليست خطراً على أي أحد ، ولا يمكن أن تؤذي سوى نفسها . بينما جوهر الجِد نفسه يتمثل في قَصْدٍ معين وإذن ، يقوم على خداع . إنه طريقة مضمونة لأن نضع ، في العالم ، شهرة رجل نجعله أكثر ذكاءً وعلماً ممَّا هو عليه في الواقع . لأجل هذا ، فإنه بالرغم من كل ادعاءاته ، لم يكن الجِد أبداً أفضل ، بل إنه كثيراً ما ظهر أسوأ ممَّا حُدِّدَ به ، قديماً ، رجل فرنسي يتمتع بفكر ثاقب : « الجِد هو سلوك غامض للجسد ، يصلح لإخفاء عيوب النفس » . هذا التعريف للجِد ، كان يوركي يطلق عليه بطيش وجرأة ، مؤكداً بأنه جدير بأن يُنقَشَّ بحروف من ذهب ... » (١) .

وتنصب سيزفانتيس إلى جانب رابليه ، بل إنه بمعنى ما ، يُجاوزوه على صعيد تأثيري الحاسم على مجموع الرواية النثوية . وقد تشبَّت الرواية الهزلية الأنجليزية ، بعمق ، روح سيزفانتيس . وليس من قبيل المصادفة إذا كان نفس « يوريك » يستشهد بسانشوبانسا وهو على فراش الموت !

عند الهزليين الألمانين ، خاصة عند هيبيل وجان — بول ، لمَّا كانت معالجة اللغة وتنضيداتها إلى أجناس ، ومهن ، الخ . هي في مجملها ذات منهج « ستييري » فإنها عندهم مثلما عند ستون ، تنفذ

بمضي إلى الإشكالية الفلسفية الخاصة الموجودة في المفهوم الأدبي والإيديولوجي ، بما هي عليه . وكثيراً ما يقوم الجانب الفلسفي والبيكولوجي من علاقة الكاتب بخطابه ، بدفع لعبة النوايا إلى الخلفية ، لتتلقى مع الطبقات الملموسة وهي ، أساساً ، طبقات الأجناس التعبيرية والإيديولوجيات ، واللغة الأدبية . (هذا ما يعكس في النظريات الإستيقية لجان — بول .)^(٧) .

وإذن ، فإن المسئلة اللآزمة للأسلوب الهزلي ، هي التضيد التراتبي للغة الأدبية وتنوعها ؛ وهو تعدد لساني يجب أن تُقَدِّف عناصره على مستويات لسانية مختلفة ؛ بالإضافة إلى ذلك ، فإن نوايا الكاتب وهي تنكسر عبر جميع هذه المستويات ، تستطيع ألا ترتبط كليةً بأي واحد منها . كما لو أن الكاتب لا يمتلك لغة خاصة ، لكنه يتوفر على أسلوبه ، وعلى قاعدته الوحيدة والعضوية لضبط اللعبة مع اللغات وتحقيق انكسار داخلها لنواياه الدلالية والتعبيرية . هذه اللعبة مع اللغات ، وغالباً ما يكون هناك غياب تام لكل خطاب مباشر شخصي كليةً صادر عن الكاتب ، لا تُقَلَّل بأي حال ، كما علينا أن نفهم ، القصدية العامة العميقة ، أو بتعبير آخر ، لا تنقص من الدلالة الإيديولوجية لكل عمل أدبي .

هناك خاصيتان تُمَيِّزان إدراج وتشيد التعدد اللساني داخل الرواية الهزلية :

١ — يمكن أن تُدخِل إلى الرواية « اللغات » والمنظورات الأدبية والأيديولوجية المتعددة الأشكال — لغات الأجناس التعبيرية ، والمهن ، والفئات الاجتماعية (لغة الرجل النبيل ، والمزارع ، والبائع ، والفلاح) ، كما يمكن أن تُدخِل اللغات الموجَّهة ، المعتادة (الثائرة ، هُزْر الحفلات ، لهجة الحنم) ، وهكذا دواليك . صحيح أن هذا الإدخال يتم خاصة في حدود اللغات الأدبية المكتوبة والمتحدِّث بها ، وفي هذا الصدد يجب القول بأنها لا تُنسَب إلى شخص معيَّن (لا تنسب إلى الأبطال ، إلى الساردين) بل إنها تُدخِل في شكل عُفَل « من جانب الكاتب » متراوحة في نفس الآن مع خطاب الكاتب المباشر (بدون اعتبار للحدود الدقيقة) .

٢ — اللغات المُدخِلة والمنظورات الاجتماعية — الإيديولوجية ، مع كونها مستعملة ، بطبيعة الحال ، بهدف تكسر نوايا الكاتب وخَرْفها ، فإنها يتم كشفها وتعطيلها باعتبارها حقائق مُزيفة ، متعلَّقة ، انتفاعية ، قصصية النظر ، ذات حكم مُتَهَم ، وغير ملائمة . وفي معظم الحالات ، فإن جميع تلك اللغات المتكوِّنة سابقاً ، والمعترف بها رسمياً ، الرفيعة الشأن ، ذات السلطة ، والرجمية ، هي لغات منزورة للموت وللإبدال . لذلك تُهيمن عدة أشكال ودرجات من الأسلبة البارودية في اللغات المُدخِلة إلى الرواية ، وهي عند الممثلين الأكثر جرأة وتقللاً لروح رابليه^(٨) بخصوص ذلك التنوع في الرواية (سترن وجان — بول) تُقَارِب دَحْضاً لكل ما هو جدي مباشر وتلقائياً (الجدي الحقيقي يتمثل في هدم كل جدي زائف سواء مؤثراً أو عاطفياً^(٩)) ، وتتخذ موضعاً عند أقصى نقطة من النقد الجذري لهذه الكلمة بما هي عليه) .

وهذا الشكل الهزلي لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، هو أساساً ، يختلف عن لغة الأشكال

المُحدَّدة بإدخال كاتبٍ مُفترض ، مشحُص وملموس (كلام مكتوب) أو إدخال سارد (كلام شفوي) .

ولعبة الكاتب المُفترض التي تُعتبر أيضاً خاصية للرواية المزلية (ستين ، هيبيل ، جان — بول) إرث من دونكشوت . إلا أن اللعبة هنا مُحض طريقة في التأليف تُعزز التَّسيب والتوضيع العامين ، كما تعزز إضفاء الباروديا على الأشكال والأجناس الأدبية .

إن الكاتب والسارد المُفترضين ، يأخذان معنى مُغايراً تماماً عندما يُدخَلان إلى الرواية كَمُوجَّهين لمنظور لساني ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث ، ولتقييمات وتنبؤات خاصة سواء ، بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقي ، أو بالنسبة للسرد وللغات الأدبية « العادية » .

هذه الخصوصية ، وتلك المسافات التي يتعد بها الكاتب أو السارد المُفترضين عن الكاتب الحقيقي وعن منظوره الأدبي « العادي » ، يمكنها أن تُقدم درجات وسماتٍ مختلفة . لكن ، مهما يكن ، فإن ذلك المنظور ، وتلك الرؤية للعالم الخاصين بالآخرين ، يقودهما الكاتب ويوجههما بسبب إنتاجيتهما وقدرتهما على أن يُظهرا ، من جهة ، موضوع التشخيص بمظهر جديد (اكتشاف جوانب ومظاهر جديدة) ، ومن جهة ثانية لأنهما قادران على أن يُضئتا أيضاً بطريقة جديدة ذلك الأفق الأدبي « العادي » الذي انطلقاً من خلفيته تُترك مُميَّزات محكي السارد .

مثلاً ، شخصية بيلكين اختارها (أو بدقه أكثر : خلقها) بوشكين بصفتها وجهة نظر خاصة ، « غير شعرية » عن أشياء وموضوعات تعتبر تقليدياً ، شعرية : (قصة روميو وجوليت في « الآتسة — الفلاحة » أو « الرقصة الجنائزية » الرومانسية في « صانع النعوش »^(١٠)) هما مُميَّزتان وقصديتان بكيفية خاصة) . إن بيلكين ، مثل قصاصي الدرجة الثالثة الذين يأخذ عنهم محكياته ، هو رجل « نري » بدون أية إثارة انفعال شعري . والنهايات السعيدة ، لحكاياته ، وحتى جريان المحكي ، يناسبان انتظار التأثيرات « الشعرية » التقليدية . وداخل هذا اللأفهم للِبائوس الشعري تكمن الإنتاجية الثرية لوجهات نظرييلكين .

إن مكسيم مكسيموفيتش في « بطل من هذا الزمان » ، وبانكو الأحمر ، السارد في « المعطف » و « الأنف » ، ومُلوَّثو دوستويفسكي ، والرواة الفولكلوريون والشخصيات الساردة ليلينيكوف — بيتشومسكي أو لامين — سيبريك ، وكذلك رواة ليسكوف التقليديون^(١١) ، و « منشو » الأدب الشعبي ، وأخيراً الساردون في نثر الرمزيين وما بعد الرمزيين الروس (ريمزوف ، زامياتين) ، بالرغم من كل اختلاف في الأشكال نفسها للسرد (الشفوية والمكتوبة ، الأدبية ، المهنية ، الاجتماعية ، الإقليمية ، الاصطلاحية ، اللهجية) ، فإن جميع تلك الشخصيات قد أدخلت في كل رواية باعتبارها كانت على حدة ، وقصيرة النظر ؛ إلا أنها داخل ذلك النطاق المُحدَّد ، وداخل الخصوصية نفسيهما تُنتج وجهات نظر تترجم إيديولوجيتها ومنظوراتها المتفردة لكونها مُعَارِضةً لوجهات النظر وللمنظورات الأدبية التي انطلقاً من خلفيتها تكون مُتركة .

إن خطاب الساردین لهذا النوع ، هو دائماً خطاب الآخرين (بالنسبة لخطاب الكاتب المباشر ، سواء كان حقيقياً أو مفترضاً) ، ويكون داخل لغة أجنبية (بالنسبة لمغاير اللغة الأدبية الذي تكون متعارضة معه لغة السارد) .

وفي هذه الحالة تكون أمامنا « لهجة غير مباشرة » ، لا داخل لغة ، بل من خلال لغة ، ومن خلال محيط لساني « أجنبي » . نتيجة لذلك ، نشاهد أيضاً انكساراً لنوايا الكاتب .

إن الكاتب يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد ، وداخل خطابه ولغته (وهي عناصر تكون موضوعة ومُظهرة بدرجات كبيرة تقريباً) ، وإنما كذلك داخل موضوع المحكي ، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد . وراء محكي السارد ، نقرأ محكياً ثانياً : هو محكي الكاتب الذي يسرد نفس ما يحكيه السارد ، والذي ، بالإضافة إلى ذلك ، يرجع إلى السارد نفسه . كل لحظة من المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيدين : على صعيد السارد ، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبيري ، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي ، ومن خلاله . والسارد نفسه ، وكل ما هو مسرود ، يدخل سوية داخل منظور الكاتب . إننا نُخمن نبرات هذا الأخير ، الموضوع على موضوع المحكي مثلما هي موضوعة على المحكي ذاته وعلى صورة السارد ، تلك الصورة التي تُكشِف بقدر ما يتسع المحكي ويمو . وعدم إدراك ذلك المستوى الثاني للكاتب ، القصدي المنبر ، معناه عدم فهم أي شيء في العمل الروائي .

كما أوضحنا ذلك ، فإن محكي السارد أو الكاتب المفترض يتشدد على خلفية اللغة الأدبية العادية ، وعلى المنظور الأدبي المؤلف . وكل لحظة من المحكي تكون مرتبطة بتلك اللغة وبذلك المنظور ، مُتجابهةً معها ، وفوق ذلك يكون التجابه حوارياً : وجهة نظر ضد وجهة نظر ، نبرة ضد نبرة ، تلميح ضد تلميح (ولا يكون التجابه مطلقاً وكأنهما ظاهرتان لسانيتان بكيفية مجردة) . هذا الارتباط ، وهذا الاتصال الحوارى بين لغتين ، ومنظورين ، يسمح لنية الكاتب أن تتحقق بطريقة تجعلنا نحسها بتمييز في كل لحظة من لحظات الرواية . إن الكاتب لا يوجد لا داخل لغة السارد ، ولا داخل اللغة الأدبية « العادية » التي ارتبط بها المحكي (مع أنه قد يوجد أكثر قرباً من إحداها) ، لكنه يلجأ إلى اللغتين معاً لكي لا يسلم كلية نواياه لأية واحدة منهما . إنه يستعمل في كل لحظة من عمله الأدبي ، ذلك التساؤل ، وذلك الحوار بين اللغات ، من أجل أن يظل ، على الصعيد اللساني ، وكأنه محايد ، وكأنه « رجل ثالث » في الخصومة الناشبة بين الاثنين الآخرين (حتى ولو كان ذلك الرجل الثالث مُتحيّزاً) . إن جميع الأشكال المتضمنة لسارد أو كاتب مفترض ، تُظهر بكيفية أو بأخرى ، أن الكاتب متحرر من لغة وحيدة ، وهو تحرر مرتبط بتشبيب الأنساق الأدبية واللسانية . إنها توضح كذلك أن بإمكان الكاتب ألا يحدد موقفه على صعيد اللغة ، وأنه يستطيع أن ينقل نواياه من نسق لغوي إلى نسق آخر ، وأن يمزج « لغة الحقيقة » بـ « اللغة المشتركة » ، وأن يتحدث عن نفسه في لغة الآخرين ، وعن الآخرين في لغته الخاصة به . وكما يوجد في جميع هذه الأشكال (محكي السارد ، ومحكي الكاتب المفترض ومحكي الشخصية) انكسار لنوايا الكاتب ، فإنه

بالإمكان أن توجد في تلك الأشكال ، وأيضاً في الرواية الهزلية ، مسافات متنوعة بين عناصر معزولة من لغة السارد والكاتب : إذ يمكن للانكسار أن يكون أكثر قوة أو ضعفاً ، وفي بعض اللحظات يمكن أن يتم امتزاج كلي تقريباً بين الأصوات .

هناك شكل آخر لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، وهو مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء : ويتعلق الأمر بأقوال الشخصيات . فهذه الأخيرة المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص ، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية ، وتستطيع أيضاً أن تكسر نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له ، إلى حد ما ، بمثابة لغة ثانية . فضلاً عن ذلك ، فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائماً تأثيراً (أحياناً قوياً) على خطاب الكاتب ، فترصعه بكلمات أجنبية (خطاب مستر للشخصية) ، وتُنصّده تراثياً ، وإذا نُدخِل إليه التعدد اللساني . لذلك حتى عندما لا يكون هناك هزل ، ولا بارودها ، ولا سخرية ، ولا سارد ، ولا كاتب مفترض ، ولا شخصية — حاكية فإن تنوع اللغة وتنضيدها يصلحان قاعدة لأسلوب الرواية . حتى في مثل هذه الحالة ، حيث تبلو ، لأول وهلة لغةً ، الكاتب وحيدة وأحادية الشكل .. مُثَقِّلَةٌ بالنوايا المباشرة والمعالجة ، فإننا نكتشف ، وراء هذا المستوى الأملس ، الأحادي اللغة ، نبراً ثلاثي الأبعاد ، متعدد اللسان بعمق ، ويستجيب لمقتضيات الأسلوب ويُحدّده . هكذا الأمر بالنسبة لروايات تورغنيف : فاللغة والأسلوب ، فيما يبدو ، مصنوعان من لغة وحيدة وخالصة . ومع ذلك ، فعنده أيضاً تكون تلك « اللغة الوحيدة » جذّ بعيدة عن كل مطلقية شعرية . إنها في كُتلتها البَدئية ، مُندججة ومنجذبة داخل صراع بين وجهات نظر ، وأحكام ، ونبرات أدخلتها الشخوص فتعرضت تلك اللغة لِعَلَوَى مصائرهما وانقساماتها المتناقضة ، وغدث مُرصّعة بكلمات كبيرة وصغيرة ، وبعبارات ، وتعريفات ونعوت ، مفعمة بنوايا « أجنبية » لا يكون الكاتب متضامناً معها تماماً ، ومن خلالها يكسر نواياه الخاصة به . إننا ندرك بوضوح ، في روايات تورغنيف ، المسافات المختلفة القائمة بين الكاتب وبين بعض عناصر لغته ، والموحية بأوساط مجتمعية أو بأفاق غريبة عنه . ندرك بوضوح ، بدرجات متنوعة ، حضور الكاتب وحضور قصده الدلالي النهائي ، داخل مختلف أجزاء لغته . ذلك أن تنوع وتنضيد اللغة هما ، بالنسبة لتورغنيف ، عامل أسلوبى جوهري ؛ إنه يقود وينسق حقيقته ككاتب ووعيه اللساني هو وعي ناثر ، مُنسب .

عند تورغنيف ، يتم إدخال تنوع لغات مجتمع ما ، أساساً ، عن طريق خطابات الشخوص المباشرة من خلال حواراتها . لكن ، وكما سبق القول ، فإن هذا التعدد اللساني الاجتماعي يكون أيضاً متأثراً داخل خطاب الكاتب ، وحول الشخوص ، خالفاً بذلك مناطقهم الخاصة . وهذه الأخيرة تتكون من أنصاف — خطابات الشخوص ، ومن مختلف أشكال النقل المستتر للكلام الآخرين ، ومن ملفوظات خطاب الآخر المعبرة هنا وهناك ، سواء كانت هامة أو غير هامة ، ومن إلحاق عناصر تعبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به (نطق التعجب أو الاستفهام أو نطق الوقوف) . هذه المنطقة هي شعاع الفعل بالنسبة لصوت الشخصية مختلطاً ، على نحو أو آخر ، بصوت الكاتب .

مع ذلك ، نكرر القول بأن تنظيم وتنسيق التيمة الروائية ، عند تورغنيف ، يكون مركزاً على الحوارات المباشرة ؛ فخصوصه لا تخلق من حولها مناطق شاسعة ومُشَبَّعة ؛ عنده ، تكون المهجانات الأسلوبية المعقدة نادرة .

ستتوقف هنا ، عند بعض الأمثلة من التعدد اللساني المتناثر في رواياته :

١ - « ... يسمونه نيكولا بيتروفيتس كيرسانوف . كان يملك ، على بُعد خمسة عشر فرسخت من الفندق الصغير ، ملكية جميلة تَسْعُ ألفي روح ، أو كما كان يحب أن يقول منذ أن أُجبر أراضي لِفْلَاجِهِ ، « ضيعة » مساحتها ألفا دسياتين .. » (آباء وأبناء ، فصل ١) .

فالعبارات الجديدة ، المميزة لتلك الحقبة وللأسلوب الليبرالي ، قد وُضِعَتْ بين مزدوجتين ، أو أنها تشتمل على تحفظ .

٢ - « ... كان بدأ يحس بغيظ بهيم . فطبيعته الأرستقراطية لم تكن تستطيع تحمّل رباطة جأش بزاروف . ليس فقط أن ابن الطبيب ذاك لم يكن يظهر مُرتبِكاً ، بل إنه كان يجيبه بمحشونة وعلى مضض ، وكان في نبرة صوته شيء من الجلالة يقارب الوقاحة .. » (آباء وأبناء ، فصل ٦) .

لما كانت الجملة الثالثة من هذه الفقرة ، حسب مؤشراتنا الدلالية الشكلية ، جزءاً من خطاب الكاتب ، فإنها تُعَدُّم إلينا ، في نفس الآن ، حسب اختيار العبارات (ابن الطبيب ذاك) وحسب بنيتها التعبيرية ، كأنها الخطاب المستتر لآخر (لبول بيتروفيتش) .

٣ - « ... جلس بول بيتروفيتش إلى طاولته . كان يرتدى بدلة أنيقة للصباح طبقاً للذوق الأنجليزي ، وطرشوش صغير يزين رأسه . تلك التسريحة مع ربطة عنق معقودة بإهمال ، كانتنا بمثابة الحرية التي يَسمح بها الريف ، ولكن بإقنة القميص المنشأة التي كانت ملونة حسب ما تحدده الموضة للباس الصباح ، كانت تضغط ، بالصلابة العادية ، على الذقن المخلوق جيداً .. » (آباء وأبناء ، فصل ٥) .

إن هذا الاستحضار الساخر للباس الصباحي لبول بيتروفيتش ، قد صيغ تحديداً في نبرة جَنَتِلْمَان من نفس أسلوبه . « حسب ما تحدده الموضة للباس الصباح » ، ليست مجرد تأكيد من جانب الكاتب ، بل هي عبارة تندرج في القاموس العادي لجَنَتِلْمَان من وسط بول بيتروفيتش ، وقد أوردتها في صيغة ساخرة . كان بالإمكان ، تقريباً ، أن توضع بين مزدوجتين . إنها تعليق موضوعي مزعوم .

٤ - « ... لم تكن بشاشة مانفري إليس تحمل أي ضرر لجلال طرائقه . كان يمتلئ الجميع ، البعض مع تلوين من الاحتقار ، والبعض الآخر مع تلوين من الاعتبار . وكان يقرع النساء بتقديم خدماته وفق صورة الفارس الفرنسي الحق ، وكانت تصدر عنه ، باستمرار ، ضحكة كبيرة بدون صدى ، ملغما يليق بشخصية عظيمة .. » (آباء وأبناء ، فصل ٤)

هنا أيضا نجد خاصية ساخرة متشابهة ، وقد قُدمت من وجهة نظر صاحب المقام الرفيع نفسه .
وعبارة « كما يليق بشخصية عظيمة » هي كذلك تقليل موضوعي مزعوم .

٥ - « ... » في صباح الغد ، توجه ، نيدجانونف إلى بيت سيبياكين ، وهناك ، داخل مكتَبٍ ممتاز ، ملء بأثاث ذي أسلوب قاس مطابق تماماً لكرامة رجل الدولة الليبرالي ، وللمجتلمان .. » (أراض عنراء ، فصل ٤) .

هنا تركيب مشابه للسابق ، موضوعي — مزعوم .

٦ - « ... » كان سيميون بيتروفيتش يعمل في وزارة البلاط تحت لقب نبيل الغرفة ؛ وقد منحه وطنيته من الالتحاق بالدبلوماسية حيث كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه الدخول إليها : تربيته ، تعودته على الناس ، نجاحاته مع النساء ، وصيغة جملة المشهورة : « لكن مغادرة روسيا .. أبداً ! » .. (أراض عنراء ، فصل ٥) .

إن هذا التعليل لرفض سلك الدبلوماسية هو تعليل موضوعي — مزعوم . فكل ما يميز كالوميتريف قد قُدم لنا في نبرة الشخصية ذاتها ، وفي وجهة نظره الخاصة ؛ وهو يتنهي بخطاب مباشر يبدو ، حسب تركيب جُمْلِهِ ، وكأنه جملة تابعة لخطاب الكاتب . (... كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه .. لكن مغادرة روسيا .. الخ) .

٧ - « ... » كان كالوميتريف قد حضر لقضاء شهري عطلة في منطقة حكومة س وذلك ليهم بتدبير ممتلكاته ، أي ليخيف البعض ، ويقرب إليه البعض الآخر . يبدو تلك الطرائق هل كان لشيء أن يسو ؟ ... » (أراض عنراء ، فصل ٥) .

نهاية هذه الفقرة ، تأكيد موضوعي مزعوم نموذجي . وبالضبط لاجل إعطاء مظهر حكم موضوعي صادر عن الكاتب ، لم يوضع ذلك التأكيد بين مزدوجين مثلما وقع بالنسبة للأقوال السابقة التي تلفظ بها كالوميتريف نفسه ، والتي أدرجت ضمن خطاب الكاتب ، فجاء التأكيد تالياً لها مباشرة وعن قصد .

٨ - « ... » بدون عجلة ، ثبت كالو ميتريف نظارته الأحادية الزجاج الملوّنة على قوس حاجبيه ، وأخذ يتفحص ذلك الطالب الصغير الذي كان يُصبح لنفسه ألا يُشاطرَه
« محاوله » ... » (أراض عنراء ، فصل ٧) .

هنا بناء هجين نموذجي . فسواء الجملة التابعة أو المفعول به (ذلك الطالب الصغير) من الجملة الأساسية للكاتب ، كلاهما مُقَدَّمَتَان من خلال نبرة كالوميتريف واختيار الألفاظ (طالب صغير .. كان يبيع لنفسه ألا يشاطر ..) قد أُمْلَتَتِ النبرات المتناظرة لكالوميتريف ؛ وفي نفس الآن ، فإن تلك الأقوال ، ضمن سياق خطابه ، مُحَقَّرَةٌ بنبرات الكاتب الساخرة . من ثَمَّ ذلك البناء المسند بطريقة مزدوجة : إعادة تَقْلٍ ساخرة للكاتب ، ومعارضة لِعَظِيف الشخصية الروائية .

أخيراً ، نورد أمثلة عن إدراج عناصر تعبيرية لخطاب الآخرين داخل النسق التركيبي لخطاب الكاتب . (نقط الوقوف والاستفهام ، ونقط التعجب .)

٩ - ... كان نيجدانوف في حالة نفسية غريبة . منذ يومين ، ما أكثر الانطباعات والوجوه الجديدة ! لأول مرة في حياته ، ارتبط بفتاة كان ، حسب احتمال صدق المظهر ، يحبها حباً حقيقياً ؛ لقد حضر البدايات الأولى لعمله كان قد عَصَصَ له ، أيضاً حسب احتمال صدق المظهر ، كل قواه .. وإجمالاً ، هل كان مسروراً ؟ كلا ! هل كان متردداً ، هل كان خائفاً ؟ هل كان يحس نفسه مضطرباً ؟ - أوه ، بالتأكيد لا !

هل كان يستشعر على الأقل ، ذلك التوتر الذي يغمر كل الكيان ، وذلك الاندفاع الذي يملك إلى الصفوف الأولى للمحاربين عندما تكون المعركة وشيكة الوقوع ؟ - ليس أكثر من ذي قبل ! لكن هل كان يؤمن بذلك العمل في النهاية ؟ هل كان يؤمن بجه ؟ أوه ! بالك من صانع ملعون للإستيقا ! بالك من مُرتابٍ كانت تُتعمم بِخُفوتِ شفتاه .

لماذا هذا التعب ، لماذا هذا العزوف عن الكلام ، باستثناء اللحظات التي كان يصرخ فيها ويصير غاضباً ؟ ما هو ذلك الصوت الداخلي الذي كان يحاول أن يخنقه بهصرخاته ؟ ... ؟ (أراض عنراء ، فصل ١٨) .

في الواقع ، نجد هنا شكلاً من خطاب مباشر لإحدى الشخصيات واستناداً إلى تركيب جملة ، فهو خطاب الكاتب ، إلّا أنه ، استناداً إلى مجموع بنيته التعبيرية ، فهو خطاب نيجدانوف ، كلامه الداخلي ، لكنه وصل إلينا من خلال نقل الكاتب له ، مع أسئلته المستفزة وتحفظاته الكاشفة بطريقة ساخرة (حسب احتمال صدق المظهر) . ومع ذلك ، فإن اللون التعبيري لنيجدانوف يظل موجوداً .

ذلك هو الشكل المعتاد لنقل الحوارات الداخلية عند تورغنيف (بصفة عامة ، ذلك هو أحد الأشكال الأكثر تداولاً) . إنه يُدخل إلى مجرى الحوار الداخلي المشوَّش ، والمتقطع ، نظاماً وتناسقاً أسلوبيين (ولأنا كنا سنضطر إلى إعادة إنتاج تلك الفوضى ، وتلك التقطعات بالهجوء إلى الخطاب المباشر) . بالإضافة إلى ذلك ، واستناداً إلى مؤشرات التركيبية الأساسية (ضمير الغائب) والأسلوبية (القاموسية وغيرها) ، فإن ذلك الشكل يسمح بأن نلاحم عضوياً وتناسقياً ، بين المنولوج الداخلي لشخص آخر وبين سياق الكاتب . إنه يسمح بأن نحفظ للحوار الداخلي للشخصيات بنيته التعبيرية وطابعه الناقص والمتحرك الذي يُميّزه ، وهو أمر مستحيل داخل الشكل الجاف والمنطقي للخطاب غير المباشر بفضل هذه الخصوصيات ، فإن ذلك الشكل هو الأكثر ملاءمة للمونولوجات الداخلية لدى الشخصوص . وواضح أنه شكل هجين ، وبإمكان صوت الكاتب أن يتوفر على درجات مختلفة من النشاط ، كما يمكنه أن يُدخل إلى الخطاب المنقول نبرة ثانية : ساخرة ، مفتظة ، الخ :

نحصل على نفس التهجين ونفس اختلاط النبرات ، ونفس إزالة الحدود بين خطاب الكاتب وخطاب الآخرين ، بفضل أشكال أخرى في نقل خطابات الشخصوس . مع فقط ثلاثة أنماط من النقل (خطاب مباشر ، خطاب غير مباشر ، خطاب الآخرين المباشر) ، ومع تركيباتها المتعددة خاصة مع طرائق متنوعة في أجوبتها المرصعة وفي تنضيداتها بواسطة سياق الكاتب ، فإنه يمكن التوصل إلى لعبة متعددة للخطابات بما لها من تفاعلات وتأثيرات متبادلة .

إن الأمثلة المأخوذة من أعمال تورغنيتف تحمّد كفاية قوّر الشخصية باعتبارها عامل تنضيد تراتبي للغة الرواية وإدخال التعدد الصوتي . وكما سبق القول ، فإن شخصية روائية لها دائماً منطقتها ، وعجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها . وغالباً ما تتمكن تلك المنطقة من أن تمتد إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر المخصّص لتلك الشخصية . وفي جميع الأحوال ، فإن شعاع فعل صوت مثل تلك الشخصية الروائية الهامة يجب أن يمتد إلى أبعد مما يطالعه خطابها المباشر الحقيقي إن تلك المنطقة المحيطة بالشخصوس الأساسية هي ، من الناحية الأسلوبية ، أصيلة بعمق : فيها تُهيمن أشكال البناءات الهجينة الأكثر تنوعاً ، ودائماً تكون تقريباً في صيغة حوار ، وداخلها ينتشر الحوار بين الكاتب وشخصوسه ، وهو ليس حواراً درامياً متفصلاً إلى ردود ، بل إنه حوار خاص بالرواية ، مُنجز داخل بنيات لها مظهر مونولوجي . وإمكان مثل هذا الحوار ، الذي هو أحد امتيازات النثر الروائي الملحوظة ، لا يكون في متناول الأجناس الدراميقولا الشعرية الخالصة .

وتُقدّم مناطق الشخصوس هدفاً من بين الأهداف الأكثر أهمية بالنسبة للتحليلات الأسلوبية واللسانية : إذ يمكن أن نكتشف داخلها بناءاتٍ تُلقى ضوءاً تامّ الجِدّة على مشكلات التركيب والأسلوبية .

في الأخير ، سنتوقف عند أحد الأشكال الأكثر جوهرية وأهمية فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللساني داخل الرواية : وهو الأجناس المتخلّلة .

إن الرواية تسمح بأن تُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية ، سواء كانت أدبية (قصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية) لو خارج — أدبية (دراسات عن السلوكات ، نصوص بلاغية وعلمية ، ودينية ، الخ) . نظرياً ، فإن أي جنس تعبيروي يمكنه أن يُدخَلَ إلى بنية الرواية ، وليس من السهل العثور على جنس تعبيروي واحد لم يسبق له ، في يوم ما ، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية . وتحفظ تلك الأجناس ، عادة ، بمرونتها ، واستقلالها ، وأصالتها اللسانية والأسلوبية .

أكثر من ذلك ، فإنه توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دوراً بناءً جد هامّ داخل الروايات ، بل إنها أحياناً ، تحمّد حتى بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي . تلك الأجناس هي الاعتراف ، والمذكرات الخاصة ، ومحكي الأسفار ، والبيوغرافيا ، والرسائل ، الخ . إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية ، بل هي أيضاً تحمّد شكل الرواية برمتها (رواية — اعتراف ، رواية — مذكرات ، رواية — رسائل) وكل واحد

من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية تمثّل مختلف مظاهر الواقع . كذلك ، فإن الرواية تلجأ إلى تلك الأجناس ، تدقيقاً ، على اعتبار أنها أشكال مُشيدة من الواقع . إن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير للدرجة أن الرواية يمكن أن تبدو وكأنها مجردة من إمكانيتها الأولى في المقاربة اللفظية للواقع ، ومُتطلّبة لتشديد أولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيرية أخرى ، مادامت الرواية نفسها لا تعمل كونها توحيداً تأليفاً ، من الدرجة الثانية ، لتلك الأجناس اللفظية الأولى .

جميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغاتها الخاصة ، مُنضّدة ، إذن ، وحدتها اللسانية تنضيداً تراتبياً ، ومعقّدة بطريقة جديدة تنوع لغاتها . وكثيراً ما تأخذ لغات الأجناس خارج — الأدبية الملحقّة بالرواية ، أهمية بالغة للدرجة أن إلحاقها بالنص الروائي (مثلاً إدخال الجنس الرسالي) يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرواية وإنما كذلك في تاريخ اللغة الأدبية بعامة .

يمكن للأجناس المتخللة أن تكون مُباشرة قصديّة أو مُوضّعة كليّة ، أي متجردة تماماً من نوايا الكاتب ، فلا تكون في صيغة « قول » بل فقط « مُظْهَر » ، كأنها شيء ، بواسطة الخطاب . لكن ، غالباً ما تعتمد تلك الأجناس بدرجات متنوعة ، إلى كسر نوايا الكاتب وحرّفيها ، وبعض عناصرها قد تتبّع بكيفية مختلفة ، عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي .

هكذا ، فإن الأجناس الشعرية المنظومة (الغنائية ، مثلاً) ، المترجّة في رواية ، يمكنها أن تبدو قصديّة شعرياً وبكيفية مُباشرة ، بدون سوء نية . هذا ما ينطبق ، مثلاً ، على الأشعار التي أدخلها جوته إلى روايته « ويلهيم ميستر » Wilhelm Meister . وكان الرومانسيون يدرجون أحياناً شعرية ضمن كتاباتهم النثرية : ومعلوم أنهم كانوا يعتبرون وجود أبيات شعرية في الرواية (باعتبارها تعبيرات مُباشرة عن نوايا الكاتب) بمثابة علامة مكثّنة للجنس الروائي . وفي حالات أخرى ، تقوم القصائد المدبّجة بتكسير نوايا الكاتب . مثلاً ، قصيدة لينسكي في رواية « أوجين أونكين » لبوشكين : « إلى أين حلّقتُم .. » . فإذا كان بالإمكان (كما يفعل البعض) إسناد الأبيات الواردة في « ويلهيم ميستر » إلى جوته مُباشرة ، فإن قصائد لينسكي لا يمكن أن تُربط بشيء إلى شعر بوشكين إلا إذا صُنّفناها ضمن نوع خاص من « الأساليب البارودية » (حيث يجب أن نضع أيضاً أبيات كرينوف الواردة في رواية بوشكين النثرية « ابنة القبطان ») . أخيراً ، يمكن للأبيات الشعرية المترجّة في الرواية أن تكون ، تقريباً ، موضوعية تماماً ، مثلما هو الشأن بالنسبة لشعر القبطان ليبيديكين في رواية الشياطين لدوستوفسكي .

ونجد حالة مشابهة ، لما تقدم ، في إدخال جميع أنواع الحكم والأقوال المأثورة إلى الرواية : إنها تستطيع أيضاً أن تتأرّج بين الأشكال الغريبة الخالصة (الكلمة المُظْهَر) وبين الأشكال القصديّة مُباشرة ، أي تلك التي تتقّم وكأنها الحكم الفلسفية الدالّة دلالة شاملة عن الكاتب ذاته (كلام مُعبر عنه بطريقة مطلقة بدون تحفظ ولا تباعد) . هذا ما نجده في روايات جان — بول الزاخرة بالأقوال المأثورة ، فقها يطالمتا سلّم طويل من القيم ، انطلاقاً من تلك التي هي غريبة خالصة ، إلى

رواياته القصصية مباشرة ، مروراً بالدرجات الأكثر ثباتاً من حيث تكسير نوايا الكاتب .

في أوجين أونكين ، تبدو الأحوال الماثورة والحكم على صعيد الباروديا أو على صعيد السخرية ؛ وبعبارة أخرى ، فإن نوايا الكاتب فيها تظهر تقريباً ، مُكسرة . لنأخذ ، مثلاً ، هذه الحكمة :

للذي يفكر ويعيش ، المستحيل
هو رؤية الناس بدون احتقار ،
ويأتي لَيَبْلُغَ قلب حساس
شبح الأزمنة الذي لا يعود .
هذا الشبح لا شيء بعد يَسْرُهُ ،
ذاكرته تلاحقها ثعابين ،
والندم جحيمة ..

إن الحكمة هنا معالجة وكأنها معارضة شعرية خفيفة ، بالرغم من أننا نلمح ، باستمرار ، قربها ، بل انصهارها ، مع نوايا الكاتب . لكن الأبيات التالية (للكاتب المفترض ولأونكين) تبادر إلى تعزيز الثبرات الساخرة بكيفية بارودية ، وتلقي بتلون من التوضيح على تلك الحكمة :

لكن كل ذلك كثيراً ما يُضفي
طلاوة على الأشياء التي تُقال ...

نلاحظ أن هذا التلون قد شُيّد داخل شعاع فعل صوت أوجين أونكين ، وضمن منظوره الشخصي ، ونبراته الخاصة به . إلا أن تكسير نوايا الكاتب هنا ، داخل أصداء صوت أونكين ، وضمن منطقة « أونكين » هو تكسير مغاير لما نَجِدُه في منطقة لينسكي ، مثلاً . (انظر المعارضة لموضعة تقريباً لأبيات لينسكي في نهاية هذه الدراسة) .

يمكن لهذا المثال أن يوضح لنا أيضاً ، ذلك التأثير الذي حلّله آنفاً ، لخطابات الشخص على خطابات الكاتب . فالقول الماثور الذي استشهدنا به ، مُفعم بنوايا أونكين (« البايرونية » ، حسب الموضة آنذاك) ، كذلك فإن الكاتب ليس متضامناً معها كلياً ، ويحافظ ، إلى حد ما ، على مسافة تُبَعِّدُه عنها .

وتتعدّد المسألة جدياً عندما تُدرج أجناس تعبيرية جوهرية ضمن الجنس الروائي (اعترافات ، مذكرات خاصة ، الخ .) . فتلك الأجناس أيضاً تُدخل لغاتها ، غير أن هذه الأخيرة يُنظر إليها ، قبل كل شيء ، على أنها وجهات نظر مُؤَوَّلَة و « مُنتجة » ، مجردة من الاصطلاحات الأدبية ، وثوسع الأفق الأدبي واللساني ، مُسَعِّفَة الأدب على غزو عوالم جديدة من المفهومات اللفظية التي سبق الإحساس بها وإخضاعها جزئياً في مجالات أخرى من حياة اللغة — في مناطق خارج — أدبية .

اللعب الهزلي مع اللغات ، السرد الذي « لا يأتي من الكاتب » (بل من السارد ، ومن الكاتب

المصطلح عليه ، ومن الشخصية) ، خطابات البطل ومناطقه ، الأجناس المتخللة ، المدرجة ، أو « الرصعة » ، تلك هي الأشكال الأساسية التي تسمح بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية . جميعها تُتيح تحقيق صيغة الاستعمال غير المباشر ، المقيد ، المتباعد ، للغات . جميعها تؤثر على تنسب الوعي اللساني وتمنحه الحس الخاص به في توضيح اللغة وفيما يرجع لحدوده التاريخية والاجتماعية ، بل والجنسية (حس اللغة بصفتها لغة) . وهذا التنسب لا يتحكم مطلقاً في تنسب النوايا الدلالية نفسها : إذ يمكن أن تكون النوايا مطلقة حتى في مجال الوعي اللساني للنثر . لكن ، بالضبط ، لأن فكرة لغةً وحيدة (باعتبارها لغة لا تُدخّل وبدون تحفظات) هي فكرة غريبة عن النثر الروائي ، فإن على الوعي النثري أن يُنسّق نواياه الدلالية الخاصة ، ولو كانت مطلقة . إنه فقط داخل لغة واحدة ، وفي حضن لغات كثيرة متفرعة عن التعدد اللساني ، يجد الوعي النثري نفسه في ضيق ؛ ذلك أن جَهْوَريّة لسانية وحيدة لا يمكن أن تكفيه ..

إننا لم نتناول سوى الأشكال الأساسية ، المميزة ، للأنواع الأكثر أهمية في الرواية الأوربية ، وبطبيعة الحال ، فإنها لا تُستنفد جميع الوسائل الممكنة لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية . يُضاف إلى ذلك ، أن بالإمكان الملازمة بين جميع تلك الأشكال في روايات ملموسة ، وبالتالي ، داخل مغايرات للجنس الروائي تُخلقها مثل تلك الروايات . فِدُونكيشوت لسيرفانتيس ، النموذج الكلاسيكي الخالص إلى أبعد حد في جنسه الروائي ، يحقق بطريقة بالغة العمق والاتساع ، جميع الإمكانيات الأدبية للخطاب الروائي ذي اللغات المتنوعة والحوار الداخلي .



إن التعدد اللساني المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجة) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين ، وهو يُفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب . وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت . إنه يخدم ، يتأين ، متكلمين ويعبر عن نيتين مختلفتين : نية مباشرة — هي نية الشخصية التي تتكلم ، ونية — مكسرة — هي نية الكاتب . مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين ، وعلى معنيين ، وعلى تعبيرين . فضلاً عن ذلك ، فإن الصوتين مترابطان حوارياً وكأنهما كانا يتعارفان (مثلما يتعارف رذّان في حوار ، ويتشيدان داخل تلك المعرفة المتبادلة) ، وكأنهما كانا يتحدّثان سوياً . إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو حوار داخلي . هذا ما نجده في الخطابات الغزلية ، والساخرة ، والبأرودية وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخص ، وأخيراً في خطاب الأجناس المتخللة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلياً . فيها جميعها توجد بذرة حوار كابين ، غير مُنتشر ، مركز على نفسه ، حوار لصوتين ، ومفهومين للعالم ، ولغتين .

طبيعي أن الخطاب الثنائي الصوت ذا الحوار الداخلي ، هو أيضاً يمكن داخل نسق مطلق ، خالص ، ذي لغة وحيدة ، بعيدة عن النسبية اللسانية للوعي النثري ، فهو ، إذن ، ممكن داخل الأجناس الشعرية الخالصة . مع ذلك فهو محروم من أرض مُسعفة على أي نحو ملحوظ وجوهري

كيفما كان . إن الخطاب الثنائي الصوت جد منتشر في الأجناس البلاغية ، غير أنه ، هنا أيضاً ، يبقائه داخل حدود نسق لساني وحيد ، لا يكون مُخصّصاً برابطة عميقة مع قوى الصيرورة التاريخية التي تُضنّد تراثها اللغة ، وفي أحسن الحالات ، لا يكون سوى الصدى البعيد والمختزل للحصام جدالي فردي عن تلك الصيرورة .

يمكن لثنائية صوتية شعرية وبلاغية من هذا النوع ، مُتزعّة من سيرورة تنضيد اللغة ، أن يتم نحوها وانتشارها بطريقة ملائمة داخل حوار فردي أو نزاع شخصي أو معاداة تجري بين فردين . في هذه الحالة ، ستكون ردود ذلك الحوار محاطة للغة وحيدة : تستطيع أن تكون على خلاف ، متناقضة ، لكنها لن تكون لا متعددة اللسان ولا متعددة الأصوات . مثل هذه الثنائية الصوتية التي تُنحصر داخل حدود نفس النسق اللساني المغلق الواحد ، بدون توجيه اجتماعي — لساني حقيقي وجوهري ، لا تستطيع أن تكون سوى لأزمة أسلوبية ثانوية للحوار وللأشكال الجدالية^(١٢) . إن الازدواجية الداخلية (الثنائية الصوتية) لخطاب يعني بمتطلبات لغة واحدة ووحيدة ، وأسلوب ذى مونولوج مُدغم ، لا يمكنها أبداً أن تتكشف هامة : إنها لعبة ، زوبعة داخل كأس ماء !

شيء مختلف تماماً ما هي عليه الثنائية الصوتية في النثر . هنا ، انطلاقاً من النثر الروائي لا تمتح طاقها أو التباس صيغتها الحوارية من النشاطات ، وسوء التفاهات ، والتناقضات الفردية (ولو كانت في المصائر الفردية جد مأساوية بقدر ما هي عميقة الحوافز)^(١٣) : في الرواية تكون لتلك الثنائية الصوتية جذور ضاربة بعمق في تنوع الخطابات ، وفي تنوع اللغات السوسيو — لسانية جوهرياً . بكل تأكيد ، في الرواية أيضاً يكون التعدد اللساني دائماً مشحواً ، مجسداً ، داخل وجوه بشرية بينها خلافات وتناقضات مُقرّدة . لكن هنا ، تكون تلك التناقضات بين الإرادات والذكايات الشخصية ، منبعثة من تعدد لساني اجتماعي هو الذي يُعيد تأويلها . فتناقضات الأفراد ليست ، هنا ، سوى قَمّة أمواج محيط من التعدد اللساني الاجتماعي يضطرب ويحرك فيجعلها متناقضة بشدة ، مُشبعاً وعيها وخطاباتها بتعديته اللسانية الأساسية .

هذا هو السبب الذي من أجله لا يمكن للصوغ الحوارية الداخلي للخطاب الثنائي الصوت الأدبي نثراً ، أن يكون أبداً مُستفاداً على مستوى التيمات (مثلما أنه لا يمكن أن تُستفد الطاقة الاستعارية للغة) . إن من غير الممكن أن ينتشر الصوغ الحوارية كلية داخل حوار مباشر ينور حول موضوع أو معضلة ، ويكون بمقدوره أن يُحجّن تماماً الإمكان الحوارية الداخلي المتضمن في التعدد اللغوي اللساني . فالصوغ الحوارية الداخلي للخطاب النثري حقيقة ، المنحدر عضواً من لغة مُنضدة مُتمتدة الصوت ، لا يمكن أن يكون حقاً درامياً بكيفية هامة ومكتملة (متبته بالفعل) ؛ إنه لا يدخل برمته في أطر حوار مباشر ، ومعاداة بين أفراد ، إنه ليس قابلاً كله للانقسام إلى ردود محدّدة بوضوح^(١٤) . هذه الثنائية الصوتية النثرية لها تُشكّلها الأولى في اللغة ذاتها (مثلما هو الشأن أيضاً بالنسبة للاستعارة الحق ، وبالنسبة للأسطورة) ، في اللغة باعتبارها ظاهرة تعيش في تطور تاريخي ، متضدة اجتماعياً ومُزقّة طوال ذلك التطور .

تنسب الوعي اللساني ، إسهامه الجوهرى فى التكرير والتنوع الاجتماعيين للغات الموجودة فى صيرورة ، تلمّسات النوايا والمقاصد الدلالية والتعبيرية لذلك الوعي بين اللغات (التى هى أيضاً مؤولة وموضوعية) ، حماية قيام لهجة بالنسبة لذلك الوعي ، غير مباشرة ، مُعَيّدة ، مُكسّرة : تلك هى المسلمات الضرورية لثانية الصوت الأصلية فى الخطاب الأدبى الثورى . وهذه الثانية الصوتية يكشف عنها مسبقاً الروائى فى التعدد اللسانى والصوتى للذين يختصيناه ويُغذيان وَغْيَه ؛ إنها لا تُخلَق داخل خصام جنائلى مصطنع ، فردى ، بلاغى ، يدور بين أفراد .

وَإِذَا قَدَّ الروائى الأرض اللسانية لأسلوب النثر ، وإذا لم يعرف كيف يرتقى إلى مستوى الوعي التنبهى ، الجائلي ، باللغة ، وإذا لم يستمع إلى الثانية الصوتية العضوية وإلى الحوار الداخلى للكلمة الحية المتحوّلة ، فإنّه لن يفهم ولن يحقق أبداً ، الإمكانات والمعضلات الحقيقية للجنس الروائى . يمكنه ، بطبيعة الحال ، أن يخلق عملاً يشبه كثيراً الرواية فى تركيبه وقيماته ، « مصنوعاً » تماماً مثل رواية ، لكنه لن يكون قد أبدع رواية . سيخوّه دائماً أسلوبه . سجد عند ذلك الروائى مجموع لغة واحدة ، خالصة ، متواظفة ، مزهوة بنفسها بطريقة ساذجة أو بليدة (أو متوفرة على ثنائية صوتية متخيلة ، أولية ، مصطنعة) . وسرى أن مثل ذلك الكاتب لم يجد عناءً فى التخلص من التعدد الصوتى : بكل بساطة ، لا يدرك التنوع الجوهرى للغة الحقيقية . إنه يعتبر التناغمات الاجتماعية المولدة لثيرة الكلمات على أنها ضوضاء مزعجة ، تتطلب الحذف ! منزوعة من التعدد اللسانى الأصل للغة ، فإن الرواية تُخلَق ، غالباً ، لتصبح دراما (تقصد دراما جدّ سيفة) ، صُبغت لتقرأ مصحوبة بتعليقات دسمة وَ مشيئة فنياً . وفى رواية مثل هذه مجردة من خصائصها ، فإن لغة الكاتب تقع لا محالة فى وضعية صعبة وعشبية ، هى وضعية لغة الإرشادات المشهدة^(١٥) .

إن الخطاب الثانى الصوت ملتبس . لكن الخطاب الشعري ، بمعناه الضيق ، هو أيضاً ملتبس ومتعدد الدلالة الثقافية . وفى هذا يكمن اختلافه الجوهرى عن الخطاب — المفهوم ، والخطاب — المصطلح . فالخطاب الشعري استعارة تقتضى أن ندرك فيها بوضوح معنيها الاثنين .

لكن ، مهما تكن الطريقة التى نفهم بها العلاقة المتبادلة للمعاني داخل رمز شعري (وجه استعاري) ، فإن هذه العلاقة ليست ، فى كل الأحوال ، ذات طبيعة حوارية ، ولا يمكن أبداً ، بأي تعلّل كان ، أن ننصّر وجهاً بلاغياً (استعارة ، مثلاً) قائمة موزعة على رديّين داخل حوار ، أي أن يكون معناها الاثنان مُقْسَمين بين صوتين مختلفين . لذلك فإن المعنى المزدوج (أو المعاني المتعددة) للرمز لا يستتبع قط تنبيراً مزدوجاً . على العكس ، يكفى المعنى الشعري المزدوج لصوت واحد ، ولتسقي واحد من التنبهات . وبالإمكان أن نؤول العلائق المتبادلة للمعاني وللرموز حسب المنطق (باعتبار علاقة الخاص أو الفرد بالعام ، مثلاً اسم علم أصبح رمزاً ؛ أو باعتبار علاقة الملموس بالمرجّد ، الخ) ، ويمكن أن نوولها بطريقة فلسفية — أونطولوجية كأنها علاقة خاصة بالتشخيص ، أو كأنها علاقة بين ظاهرة وواقع ؛ كما يمكن أيضاً أن نضع فى المستوى الأول الجانب الانفعالي والخلّاق لذلك التعلّق ، لكن جميع تلك الأنماط من العلائق المتبادلة بين المعاني لا تخرج ، ولا يمكنها

أن تخرج ، عن حدود علاقة الخطاب بموضوعه وبمختلف مظاهر ذلك الموضوع . بين الخطاب وموضوعه تقع جميع الأحداث ، ومجموع لعبة الرمز الشعري . ولا يستطيع الرمز أن يضمن علاقة جوهريّة قائمة مع كلام الآخرين ومع صوتهم . فالتعدد الدلالي للرمز الشعري يفترض وحدة ومطابقة الصوت لنفسه ، وتوحده الكامل داخل كلامه . وبمجرد ما يرتاد لعبة الرمز هذه ، صوتٌ أجنبي ، أو نبرة أجنبية ، أو وجهة نظر محتملة مغالفة ، فإن المستوى الشعري يتحطم والرمز يُنقل إلى مستوى النثر .

وَلَقَهْمُ التَّمْيِيزَ بَيْنَ الدَّلَالَةِ الثَّقَافِيَّةِ الثَّانِيَةِ الشَّعْرِيَّةِ ، وَبَيْنَ الثَّانِيَةِ الصَّوْتِيَّةِ النَّثْرِيَّةِ ، يَكْفِي أَنْ نَفْهَمَ أَيَّ رَمَزٍ ، وَأَنْ نَتَّبِعَهُ مِنْ أَوَّلِهِ إِلَى آخِرِهِ بِطَرِيقَةٍ سَاخِرَةٍ (طَبِيعِيٌّ أَنْ يَمَّ ذَلِكُ فِي سِيَاقِ هَامٍّ مُطَابِقٍ) ، وَبِعِبَارَةٍ ثَانِيَةٍ ، يَكْفِي أَنْ نُدْخِلَ إِلَيْهِ صَوْتَنَا الْخَاصَّ ، وَأَنْ نَكْسِرَ فِيهِ نَبْتَهُ الْجَدِيدَةَ^(١٧) . نَتِيجَةً لَذَلِكَ ، فَإِنَّ الرَّمْزَ الشَّعْرِيَّ (مَعَ بَقَائِهِ رَمْزًا) يَنْتَقِلُ فِي نَفْسِ الْآنَ إِلَى مَسْتَوَى النَّثْرِ ، وَيَصْبِحُ خَطَابًا ثَنَائِيًّا الصَّوْتِ : بَيْنَ الْخَطَابِ وَمَوْضُوعِهِ يَنْدَرِجُ خَطَابٌ ، نَبْرَةٌ أَجْنَبِيَّةٌ ، وَفَوْقَ الرَّمْزِ يَقَعُ ظِلٌّ مِنَ التَّوَضُّعِ (بِطَبِيعَةِ الْحَالِ ، سَتَكْشَفُ الْبُنْيَةَ الثَّانِيَّةَ الصَّوْتِ بَدَائِيَّةً وَبَسِيطَةً) .

لدينا مثال عن هذا التحويل النثري البسيط للرمز الشعري ، في المقطع الخاص بـلينسكي في الرواية الشعرية : أَوْجِينُ أُونُكِينُ :

« طَبْعًا بَيْنَ يَدَيِ الْحُبِّ كَانَ يَغْنِي الْحُبَّ
وَكَانَ غَنَاؤُهُ وَاضِحًا
مِثْلَ أَفْكَارِ عِذْرَاءٍ بَرِيفَةٍ
مِثْلَ نَوْمِ طِفْلِ صَغِيرٍ
مِثْلَ الْقَمَرِ ... »

فالرموز الشعرية لهذا المقطع موجهة في الوقت نفسه إلى مستويين : مستوى غناء لينسكي نفسه من منظور دلالي وتعبيري يوافق « روحه المتشعبة بروح جامعة كوتنكين^(١٧) » ، ومستوى خطاب بوشكين الذي يعتبر « روحاً على شاكلة كوتنكين » بلغتها وشعريتها الخاصتين ، بمثابة ظاهرة للتعدد اللساني الأدي في عصره ، جديدة لآل أنها بدأت تصير غمطية : فهي ثبرة جديدة وصوت جديد وسط أصوات متعددة لُغة الأديبة ولغفومات العالم الأدي ، وللوجود الخاضع في تديره لتلك المفهومات . وهناك أصوات أخرى داخل تلك المجموعة من حياة الحروف : فهناك لغة أُونُكِينِ على طريقة بايرون ، وشاتوبريان وهناك لغة وعالم « ريتشاردسون » عند تاتيانا في الريف ، واللهجة الإقليمية المألوفة في القصير الريفى لآل لارين ؛ وهناك لغة وعالم تاتيانا في بترسبورغ إلى جانب لغات أخرى من بينها لغات الكاتب غير المباشرة المتنوعة والتي تتحول على إمتداد الرواية . كل هذا التعدد اللساني (أَوْجِينُ أُونُكِينُ موسوعة من أساليب ولغات العصر) يُوجِّهُ نَوَايَا الْكَاتِبِ وَيَخْلُقُ الْأَسْلُوبَ الْأَصِيلَ الرَّوَائِيَّ لِذَلِكَ الْعَمَلِ .

هكذا إذن ، فإن صور المقطع الذي ذكرناه ، بوجودها كرموز شعرية من منظور لينسكي

القصدي ، قد أصبحت ، داخل نسق خطابات بوشكين ، رموزاً نظرية ذات صوتين . وهي بطبيعة الحال ، رموز أصيلة للفن الأدبي الثوري ، منحدره من تعدد لساني أدبي يتطور في تلك الحقة ، وليست مطلقاً باروديا بلاغية مصطنعة ولا دعاية هزلية .

ذلك هو الاختلاف بين الثنائية الصوتية الأدبية النثرية ، وبين الأحادية الصوتية للدلالة الثنائية أو المتعددة في الرمز الشعري . ان دلالة الخطاب الثنائي الصوت ذى الصوغ الحوارى داخلياً ، حبل بحوار ، ويمكنها ، فعلياً ، أن تولد حوارات لأصوات مفروقة في الواقع (لا تكون حوارات دراميه ، بل بائية عندما تُكتب نثراً) . وبالرغم من ذلك فإن الثنائية الصوتية الشعرية لا ينضب معينها قط داخل تلك الحوارات ، إنها لا تستطيع أن تكون مُبعدة تماماً من الخطاب ، لا بواسطة تفكيك مفصل منطقي ، وإعادة توزيع لأعضاء فترة فريدة من حيث طابعها المنولوجي (مثلما هو الشأن في البلاغة) ، ولا بواسطة قطعية درامية بين ردود حوار يحتاج إلى اكتمال . إن الثنائية الصوتية الحقيقية ، بتولدها حوارات روائية نثرية ، لا ينضب معينها من جراء ذلك وتظل داخل الخطاب ، وداخل اللغة ، كأنها نبع لا ينضب من الصوغ الحوارى ؛ ذلك أن الصوغ الحوارى الداخلى للخطاب هو النتيجة الطبيعية اللازمة لتنضيد اللغة تراثياً ، وهو العاقبة الناجمة عن « شدة امتلائه » بالنوايا المتعددة اللغات . غير أن ذلك التنضيد ، والامتلاء الشديد ، مثل الإثقال القصدي لجميع الكلمات والأشكال التي تصل به ، هو النتيجة الحتمية للتطور التاريخي للغة المتناقض اجتماعياً .

وإذا كانت المعضلة المركزية لنظرية الشعر هي معضلة الرمز الشعري ، فإن معضلة نظرية النثر الأدبي المركزية هي معضلة خطاب ذى صوتين مُصاغ حواراً داخلياً ، في جميع أنماطه ومُغايراته العديدة .

بالنسبة للروائي — النثر ، فإن الموضوع مشوّش داخل خطاب الآخرين الذين يتحدثون عنه ؛ إنه موضوع مؤزّج تساؤل ، مُناهض ، مؤوّل ومُثمن بطرائق مُختلفة ، وغير مفصول عن استيعاء اجتماعي متعدد الأصوات . وعن ذلك العالم « الذي وُضع من جديد موضع تساؤل » والذي لا ينفصل عن استيعاء اجتماعي متعدد الأصوات ، يتحدث الروائي في لغة مُنوعة ومُصوّغة داخلياً في حوار . على هذه الشاكلة ، تبدى له اللغة والموضوع في مظهرها التاريخي ، وفي صيورتها الاجتماعية المتعددة الأصوات . بالنسبة له ، لا يوجد عالم خارج وُعيه الاجتماعي المتعدد الأصوات ، كما لا توجد لغة خارج النوايا المتعددة التي تُنضّدها . لذلك ، في الرواية كما في الشعر ، يمكن للغة (أو بدقة أكثر : للغات) أن تتحد بكيفية عميقة ، لكن أصيلة ، مع موضوعها وعالمها . ومثلما أن الصورة الشعرية تبدو متولدة ومنحدرة عضوياً من اللغة ذاتها ، ومتكوّنة مسبقاً فيها : فإن الصور الروائية تظهر ملتحمة عضوياً بلغتها المتعددة الصوت ، المتكوّنة مسبقاً داخلها على نحو ما ، في أعماق تملّدها اللغوية ، العضوية ، الخاصة بها . إن « تباعد » العالم و « إفراط تباعد اللغة » يمتزجان داخل الرواية في حدث واحد هو العالم المتعدد اللغة ، وداخل الاستيعاء والخطاب الاجتماعي .

وعلى الخطاب الشعري أيضاً بالمعنى الضيق ، أن يتسلّل إلى أن يصل إلى موضوعه عبر خطاب

الآخرين الذي يُشوشه ويُرَبِّكُه ؛ إنه يجد لغة متعددة وكأنها سابقة له في الوجود ، فيفتح عليه أن يصل إلى وحدته المبدعة (مبدعة وليست معطاة) والجاهزة ، وإلى قصديته الخالصة . لكن هذا المسير للخطاب الشعري نحو موضوعه ونحو وحدة اللغة ، والذي يلتقي خلاله أيضاً ، وباستمرار ، خطاب الآخرين ويتوجّه معه بالتبادل ، يظل ضمن خُتالة سيرورة الإبداع ، ويتلاشى مثلما تتلاشى إسقالة عمارة انتهى بناؤها . عندئذ ، يرتفع العمل الشعري المنتهي مثل خطاب وحيد ومركّز على موضوع ، مثل خطاب عن عالم « بكر » . إن هذا الصفاء المتواطىء وهذه الصراحة القصصية الخالية من التقييد ، في الخطاب الشعري المنتهي ، يُكتسبان مُقابل نوع من الاصطلاحية في اللغة الشعرية .

وإذا كانت فكرة لغة شعرية ، تحصر المعنى ، خارج الحياة الجارية وخارج التاريخ ، هي « لغة للآلهة » ، تولد انطلاقاً من الشعر بوصفه فلسفة طوبوية للأجناس التعبيرية ، ففي المقابل نجد أن فكرة وجود اللغات وجوداً حياً ولمموساً تاريخياً ، هي فكرة قريبة من النثر وأثرية لديه . إن نثر الفن الأدبي يفترض حساسية تجاه التخثر والنسيبة التاريخيين والاجتماعيين للكلام الحي ، وإسهامه في الصيرورة التاريخية وفي النضال الاجتماعي . وهذا النثر الأدبي يستولي على الكلمة وهي مازال دافئة من تجزئة نضالها ومن عدائها ، مُصمِّمة وممزقة بين النبرات واللهجات المعادية ، يستولي عليها ثم يُخضعها ، بما هي عليه ، لوحدة أسلوبه الدينامية .

هوامش

- (١) تودور — كوتليب فون هيبيل (١٧٤٣ — ١٧٩٦) رواي ألماني يمكن أن نضمه بين ستون ، وغان — بول .
- (٢) نص مستخلص من الترجمة الفرنسية للرواية : La Petite Dorrit ، الجزء السادس من الأعمال الكاملة لديكنز ، مكتبة لابلاد ، كالمار ، ١٩٧٠ ، تحت إشراف بير ليريس ، ترجمها عن الإنجليزية جان مارجين — ييجان .
- (٣) سماع بالتفصيل البنات المجهنة ودلائها في الفصل الرابع : المتكلم في الرواية .
- (٤) وهو أمر مستحيل بالنسبة للملحمة .
- (٥) تراجع في هذه المسألة التعليقات للموضوعية المزعومة الخشنة في أعمال حُحول .
- (٦) لورانس ستون : تريسترام شاندي Tristram Shandy (رواية نشرت سنة ١٧٦٧) بلندن .
- (٧) في نظره ، فإن العقل المجد في أشكال ومناهج الفكر الأدبي والايديولوجي ، وبعبارة أخرى ، الأفق اللساني للعقل البشري العادي ، يصبح غتزلًا وحرلًا إلى مالا نهاية ، وقد أضاعه العقل . إن الغزل لمةً بالعقل وأشكاله .
- (٨) واضح جدًا أننا لا نستطيع ربط راليه بكتاب الرواية الخزلية في معناها الدقيق ، لأن حيث التسلسل الزمني ، ولا من حيث جوهرها .
- (٩) مع ذلك ، فإن الجندي الماعلى لا يتم أبدًا تخلوذه تمامًا ، وخاصة عد جان — بول .
- (١٠) ألكسندر بوشكين : قصص المرحوم إيفان بتروفيتش بيلكين ، صدرت سنة ١٨٣٠ .
- (١١) « بطل من هذا الزمان » رواية ليجاليل لومونتوف (١٨٤٠) . نابكو الأحمر : ملود مقترض في رواية جوجوله أمسيات هامو . ميلنيكوف — يتشوسكي (١٨١٩ — ١٨٨٣) كاتب إقليمي ، سئلهم الحياة في فوجا الوسطى . مامين سيبرياك (١٨٥٢ — ١٩١٢) كاتب من منطقة الأورال يبالغ بموضوعات شعبية واحتفالية . بيكولا ليسكوف (١٨٣١ — ١٨٩٥) غصص أعماله لتصوير الحياة الروسية في المدن والوداي والوسط الكسي .
- (١٢) لا ننكسي هذه الثنائية الصورية أهمية في الكلاسيكية الحديثة إلا في الأحاسيس التصويرية الدنيا ، خاصة في الأمحية .
- (١٣) في حدود عالم شعري ذي لمة واحدة ، كل ما هو جوهري في تلك النشازات والتناقضات ، يمكن ونجب أن ينتشر في حوار درامي حالي وناشر .
- (١٤) بصفة عامة ، تكون تلك الوجود ، بالأحرى ، أكثر حدة ودرامية ، وأكثر انتهاء ممًا تكون اللغة مسودة ووحيدة .
- (١٥) يوحه سييلهاجن Spiellagen في كبة المشهورة عن بطرية الرواية وتقنيها ، إلى دراسة هذا النوع من الرواية الذي ليس رواية ، متجاهلاً ، بالتجديد ، الإمكانيات الخاصة لهذا الجنس التصويري . بصمة مُنظرةً ، كاد سييلهاجن غافلاً عن التمدد اللساني وعن متوجهه

الوعي : الخطاب التآقي الصوت .

(١٦) في رواية تولستوي « آماكازنيا » ، جد أن أليكسي كاريون كان معتاداً على التناهد عن بعض الكلمات وعن التصرّيات المرسّعة بها كان يستسلم لبيانات ثنائية الصوت ، بدون أي سياق فقط على مستوى الثوابا : « نعم ، كما تري ، روحك العزيز حول للرجة أنه عد نهاية سنة من الزواج ، كان يتحرّق من الرغبة في رؤيتك ، قال بصوته الماتر السائل ، وبمفس المرة التي كان يستعملها دائماً معها على وجه التفرّيب ، مرة ممّ كان سيسحر من رحل قد يتكلم حقيقة تلك الطريقة .. » (آماكازنيا الجزء ١ ، فصل ٣٠) .

(١٧) كونكين (Kottingen) : جامعة ألمانية لعبت دوراً هاماً في تكوين الشاب الروسي المنصف خلال الفترة الرومانسية .

المستأجر في الإرواية

أوضحنا من قبل ، أن التعددية اللسانية الاجتماعية ، ومفهوم تنوع لغات العالم والمجتمع ، اللذين يُنسقان التيمات الروائية ، يمكن أن يُوجَّدا في الرواية إما في شكل أصلية عُفِلَ لكتبا عملة بصوَر الأساليب المتكلمة المنجزة على لغات الأجناس الأدبية ، ولغات اليهن اغ ... ، وإما أنهما يوجدان بِوصفهما الصوَر المجسدة لكاتب مُفترَض ، أو لِستَويين أو لشخص روائية .

إن الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة ، يمكن أن تعتبر عن سذاجة (أو اصطلاحاً) لغة أكيدة وحاسمة . إنه يتلقاها مصنَّفة ومُقسَّمة من قبل ، إلى لغات متنوعة . لذلك حتَّى لو ظَلَّت التعددية اللسانية خارج الرواية ، وحتى لو تَقَلَّمَ الكاتب بلغة واحدة مُثَبِّتة كلياً (بدون أن تشتمل على تباعد أو انكسار أو تحفظات) ، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالة ولا مقبولة من الجميع ، وبأنها تُرَنُّ وسط التعدد اللغوي وبأنه يتحتم الحفاظ عليها ، وتطهيرها ، والدفاع عنها ، وتعليقها . كذلك حتى تلك اللغة الوحيدة والمباشرة ، هي لغة جدالية ودفاعية ، أي أنها بعبارة أخرى ، مرتبطة حوارياً بالتعدّد اللساني . وهذا هو ما يحدد مقصد الخطاب الروائي الخاص المعترض عليه ، والقابل للاعتراض ، والمعتراض بِتَوَرُّه : إنه لا يستطيع ، لا عن سذاجة ولا بطريقة اصطلاحية ، أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التي تحيط به .

والتعدد اللساني إما أن يدخل إلى الرواية « بِشخصه » إذا جاز القول ، ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين ، وإما أنه ، بِشِوْله في خلفية الحوار يُحدّد الصدى الخاص للخطاب الروائي المباشر . ومن ثَمَّ تلك الخصوصية البالغة الأهمية لهذا الجنس التمييزي : في الرواية الإنسان هو أساساً ، إنسان يتكلم ، والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الإيديولوجي الأصل ، ولغتها الخاصة .

إن الموضوع الرئيسي الذي « يُخصَّص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الأسلوبية ، هو الإنسان الذي يتكلم ، وكلامه . ولكنّي ندرك بطريقة صحيحة فحوى هذا التأكيد ، يلزمنا أن نلقي الضوء

بكيفية دقيقة ، قَدَّر الإمكان ، على النقط الثلاث الآتية :

١ - في الرواية ، الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي . وليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو مُعاد إنتاجه ، بل هو بالذات مُشخَّصٌ بطريقة فنية ، وهو ، خلافاً للدراما ، مشخَّصٌ بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . إلّا أن المتكلم وخطابه هما ، بوصفهما موضوعاً للخطاب ، موضوع خاص : فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام : أشياء جامدة ، ظواهر ، أحداث الخ ... ذلك إن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جدّ خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي .

٢ - في الرواية ، المتكلم أساساً هو فرد اجتماعي ، ملموس ومحدّد تاريخياً ، وخطابه لغةً اجتماعية (ولو أنها مازالت تخيبيّة) وليس « لغة فردية » . إن الخطابات الفردية التي تحددها الطبايع والمصائر الفردية لا تلتقي في حد ذاتها اهتماماً من الرواية . ذلك إن كلام الشخصوس الخاص ، ينزع دوماً نحو دلالة وانتشار اجتماعيين معيّنين : إنه لغات افتراضية (بالقوّة) . من ثمّ يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومَدخلًا للتعدّد اللساني .

٣ - المتكلم في الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، مُنتج إيديولوجيا وكلماته هي دائماً عينة إيديولوجية (idéologique) . واللغة الخاصة برواية ما ، تُقدّم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تُترجّ إلى دلالة اجتماعية . تدقيقاً ، باعتبار الخطاب نصّاً إيديولوجيا ، فإنّه يصبح موضوعاً للتشخيص في الرواية ، وأيضاً فإنه يُجنَّب الرواية أن تقدّم لعبة لفظية مجردة . وبالإضافة إلى ذلك ، وبفضل التشخيص الحوارى لخطاب له قيمة إيديولوجية (غالباً يكون خطاباً راهناً وفعالاً) ، فإن الرواية ، أكثر من أي جنس لفظي آخر ، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلاني المحض . كذلك ، فإنه عندما يشرعُ استيتقي في كتابة رواية ، لا تظهر إستيتقيته أبداً داخل البنية الشكلية ، بل في كَوْن تلك الرواية تشخّص مُتكلماً هو مُنتج إيديولوجيا للاستيتقا ، يكشف عن عقيدته موضوعة على المحك داخل الرواية . هذا مانجده في رواية « صورة دوريان جراي » لاوسكار وايلد ، وفي الأعمال الأولى لتوماس مان ، وهنري دورينيه ، وهويسمانس ، وباريس ، وأنلريه جيد . بهذه الطريقة ، حتى الاستيتقي الذي يعني رواية ، يصبح عبر هذا الجنس الأدبي ، مُنتج أيديولوجيا يدافع ويخبر مواقفه الإيديولوجية ، كما يفعل أيضاً مدافعاً ومجادلاً .

لقد أسلفنا القول بأن المتكلم وخطابه هما : الموضوع الذي يُخصَّصُ الرواية ، ويتتدع أصالة هذا الجنس التصيري . ولكن من الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مُشخَّصاً وحده وليس فقط بوصفه متكلماً . ففي الرواية يستطيع الإنسان أن يكون فاعلاً على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة ، إلّا أن لفعله دائماً إضاعة إيديولوجية . إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب (ولو كان خطاباً محتملاً) ، وبلازمة إيديولوجية ، كما أنه يحتل موقعا إيديولوجيا محدداً . إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لأزّتان ، سواء لكشف وضعها الإيديولوجي وكلامها ، أو

لاختبارهما . صحيح أن رواية القرن التاسع عشر قد خلقت مُغايَراً أساسياً حيث الشخصية لاتعدو أن تكون متكلاً عاجزاً عن الفعل ، محكوماً عليه بالكلام العاري : بأحلام اليقظة ، وبالواعظ غير الفاعلة ، وبالزعة التعليمية ، وبالتأملات المجيدة الخ ... وهذا مانجده أيضاً في « رواية الاختبار » الروسية ، رواية المثقف - العقائدي (التي نجد أوضاع نموذج لها في رواية « رودين Roudine » لتورجنيف) .

ليست تلك الشخصية التي لاتقبل ، سوى واحدة من المغايرات التيمائية لبطل الرواية . في العادة ، يفعل البطل في الرواية بنفس القدر الذي يفعل به داخل المحكي الملحمي . وما يميزه أساساً عن البطل الملحمي ، هو أنه نتيجة لاستيائه من كونه يفعل ، فإنه يتكلم ، ثم إن فعله بدون دلالة عامة أكيدة ، ولا يجري داخل عالم ملحمي مقبول ، وذو دلالة لدى الجميع . أيضاً فإن ذلك الفعل يستلزم دائماً شرطاً إيديولوجياً ، ويكون مُدعماً بموقف إيديولوجي محدد ليس هو الموقف الوحيد الممكن ، وإذن ، فإنه معرض للمناقضة . إن موقف البطل الملحمي الإيديولوجي له دلالة بالنسبة للعالم الملحمي برمته ، فهو لا يتفرغ على إيديولوجيا خاصة ، بجانبها توجد أو يمكن أن توجد إيديولوجيات أخرى . طبعي أن البطل الملحمي يستطيع أن يتفوّه بحُطْب طويلة (وبطل الرواية يلزم الصمت) ، إلا أن خطابه لا يتفرد على المستوى الإيديولوجي (أو يُتَقَلُّ إنه يتفرد فقط من الناحية الشكلية ، فيما يتصل بالتركيب والموضوع) كما أنه يختلط بخطاب الكاتب . لكن الكاتب كذلك لا يبرز إيديولوجيته : فهذه تنصهر داخل الإيديولوجيا العامة ، التي هي وحدها ممكنة . وللملحمة منظور واحد ووحيد . بينما تشتمل الرواية على عدد كبير من المنظورات ، ومن عادة البطل فيها أن يفعل انطلاقاً من منظوره الخاص . لهذا لا يشتمل المحكي الملحمي على رجال يتكلمون باعتبارهم مُشَخِّصين للغات مختلفة ، فالذي يتكلم هنا هو في العموم الكاتب ، وهو وحده الذي يتكلم ، وليس هناك سوى خطاب واحد ووحيد هو خطابه .

في الرواية ، يمكن أيضاً أن نُضفي القيمة على بطل يفكر ، ويفعل (وبطبيعة الحال ، يتكلم) بطريقة سليمة من المآخذ (حسب نية الكاتب) وكما يجب أن يفعل كل واحد ، لكن في الرواية يكون هذا الطابع السليم من المآخذ لدى الشخصية ، يتعارض على المستوى الدفاعي والجدالي ، مع التعدد اللساني . هذا مانجده عند شخصيات الرواية الباروكية السليمة من المآخذ ، جد بعيد عن طابع الملحمة الساذج سذاجة لاتقبل الجدال حولها . فإذا كان الموقف الإيديولوجي لثل هذه الشخصية غير منفصل عن موقف الكاتب ، (أي إذا اختلطا) فإنه مع ذلك يمكن بُنيته بالنسبة للتعدد اللساني المحيط به : فالموقف السليم من المآخذ ، وعند شخصيات الزعة العواطفية مثل كرانديزون (Grandison) ، فأفعالها مُضاعة إيديولوجيا من خلال مقصد دفاعي وجدالي .

إن يُفَعَّل بطل رواية ما مُبرَّر دائماً من طرف إيديولوجيته : فهنا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به (ليس عالماً ملحمياً وواحداً) وله مفهومه الخاص به للعالم مجسداً في كلامه وفي أفعاله .

لكن لماذا لا نستطيع أن نكتشف الموقف الإيديولوجي لشخصية روايته ، والعالم الإيديولوجي المكوّن لقاعدتها ، من خلال أفعالها وحدها وبدون أن نُشخص خطاياها ؟ .

إنه من غير الممكن أن نشخص العالم الإيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة ، بدون أن نعطيه صده ، وبدون أن نكتشف كلامه هو ، ذلك أن هذا الكلام (مختلطاً بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يُكَيّف حقيقة مع تشخيص لعاله الإيديولوجي الأصل . قد يجوز للرواية ألا تشخص سوى أفعالها ، وألا تُعطي لشخصها خطاباً مباشراً ، غير أنه في التشخيص الذي يقدمه الكاتب ، إذا كان جوهرياً وملائماً ، فإننا سنسمع بالحلم رنين الكلام الأجنبي ، كلام الشخصيات ذاتها في نفس الوقت الذي نسمع كلام الكاتب (راجع تحليلنا للبنات الهجينة في الفصل السابق) .

لقد مررنا بأن المتكلم في الرواية لا يكون بالضرورة ، مجسداً في شخصية أساسية . فالشخصية ماهي إلا أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية) . ولغات التعدد اللساني تدخل إلى الرواية في شكل أساليب بارودية لاشخصية (مثلما هو الحال عند الكتّاب الساخرين الإنجليز والألمان) ، وفي شكل أساليب غير بارودية ضمن مظهر الأجناس التصويرية المتخلطة ، وفي شكل كتاب مفترزين ، وفي شكل محكي مباشر . وأخيراً ، حتى فيما يتعلق بخطاب لائتكر نسبته للكاتب ، فإنه ، إذا كان دفاعياً وجدالياً ، أي إذ تعارض بوصفه لغة خاصة مع لغات التعدد اللساني الأخرى ، سيصبح ، إلى حد ما ، مركزاً على ذاته ، بمعنى أنه لن يُشخص فقط ، بل سيكون مُشخصاً أيضاً .

إن جميع هذه اللغات ، حتى غير المجملة من خلل شخصية ، تكون مُتجسّدة على الصعيد الاجتماعي والتاريخي ، وتكون مُتموضعة (فقط اللغة الوحيدة التي لا تتجاوز مع أية لغة أخرى ، يمكن أن تكون غير متموضعة) ، لأجل ذلك تتراعى وراء جميع اللغات ، صور المتكلمين به ملابسهم ، الملموسة الاجتماعية والتاريخية . وليست صورة الإنسان في حد ذاته هي المميّزة للجنس الروائي ، بل صورة لُغته . إلا أنه لكي تُصير اللغة صورة للفن الأدبي ، يتحتم أن تُصبح كلاماً على الشفاه التي تتحدث ، وأن تتحد بصورة الإنسان الذي يتكلم .

وإذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللساني) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : **معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة .**

ويتحتم القول بأن هذه المعضلة لم تطرح بعد بكيفية وافية وجنرية . كذلك فإن خصوصية أسلوبية الرواية قد ثلّت عن الباحثين . إلا أن هذه المعضلة قد استثمرها البعض : فدراسة النثر الأدبي ووجهت الاهتمام ، أكثر فأكثر ، نحو ظاهرات خاصة ، مثل الأسلبة أو باروديا اللغات ، ومثل « المحكي المباشر » . ومايطيح بجميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص ، إلا أنه أيضاً مُشخص وأن اللغة الاجتماعية (الأجناس التصويرية ، المهن ، التيارات الأدبية) تصبح موضوعاً للاستنساخ ، وإعادة التّينة ، والتجميل الفني ، وتكون موجّهة بحرية نحو الفن الأدبي : يتم انتقاء

بعض العناصر النمطية في لغة ما ، تكون مميزة بل جوهرية على المستوى الرمزي . ونتيجة لذلك فإن الانزياح عن الواقع التجريبي للغة المشخصة يمكن أن يكون هاما جدا ، ليس فقط بمعنى انتقاء متحيز ومفرط في إبراز عناصر تلك اللغة ، وإنما بمعنى أنه ، في إطار تلك اللغة ، يتم إبداع حر لعناصر مبهولة تماماً من جانب تجريبية تلك اللغة . وهذا الارتفاع ببعض عناصر اللغة إلى رموز ، هو ما يميز « المحكي المباشر » (عند الكاتب ليسكوف ^(١)) ، وخاصة ريمزوف ^(٢) . بالإضافة إلى ذلك ، فإن الأسلبة ، والباروديا و« المحكي المباشر » هي ، كما أوضحنا من قبل ، ظاهرات ثنائية الصوت ومزدوجة اللغة .

ففي آن واحد ، ويتواز مع الاهتمام الذي أثارته ظاهرات الأسلبة والباروديا ظهر فضول عارم تجاه معضلة نقل خطاب الآخر ، وتجاه معضلة أشكاله التركيبية والأسلوبية . وقد كان فقه اللغة للاتيني - الألماني هو الذي اهتم أساساً بهذه المعضلة . ولأن ممثلي هذا المبحث كانوا منصرفين بمخافة إلى الجانب الألسني - الأسلوبي (بل النحوي تحديداً) من المسألة ، فإنهم اقترحوا أيضاً - وخاصة ثيويسيتزر Léo spitzer - من مشكلة التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ، تلك المشكلة المركزية في النثر الروائي . غير أنهم لم يطرحوا معضلة صورة اللغة بكل الوضوح المطلوب ، ولم يدرسوا معضلة نقل خطاب الآخر نفسها بالإفاضة والصرامة اللازمين .

إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشاراً التي يوحى بها الكلام البشري ، هي تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته . ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي ، يشتمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتحيز جد متباينة . وكلما كانت حياة الجماعة التي تتكلم ثروة ، متنوعة ومرقعة ، كلما اتخذ كلام الآخر وملفوظه ، بوصفه موضوع نقل مهم وموضوع شرح ومناقشة وتأمين ودحض ومساندة وتطوير ، حيزاً كبيراً داخل موضوعات الخطاب كلها .

إن تيمة الإنسان الذي يتكلم بوصفه موضوعاً لخطاب ، هو موضوع « فريد » يطرح على لُفتنا معضلات خاصة .

كذلك ، قبل أن نعرض لمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر الموجه نحو صورة اللغة ، فإنه من اللازم أن نلامس معنى تيمة المتكلم ومايقوله في المجالات خارج- أدبية المتصلة بالحياة والإيديولوجيا . حتى إذا لم يكن لجميع أشكال نقل خطاب الآخر خارج الرواية ، توجيه حاسم لصورة اللغة ، فإن جميع تلك الأشكال ستستخدم داخل الرواية ، وستخصب هذه الأخيرة ، وستتحول داخلها وتصبح خاضعة لوحدة جديدة ذات هدف مُدقق . (وبالعكس) ، تُمارس الرواية أيضاً تأثيراً قوياً على إدراك كلام الآخر ونقله في المجال خارج - أدبي) .

إن تيمة المتكلم وزناً كبيراً في الحياة العادية ، ففي وجودنا اليومي نسمع ، في كل خطوة ، حديثاً عن المتكلم وعن مايقوله . وباستطاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح : في الحياة العادية ، نستند

بالأخص إلى مايقوله الآخرون : تثقل كلامهم ، نستحضره ، نؤثره ، نناقشه ، نناقش آراءهم ، تأكيداتهم أخبرهم ، نخضب منها أو نشفق معها ، نكفرها أو نستند إليها الخ

بإعارتنا السمع لثقب من حوار نلتقطه كما هو في الشارع ، وسط الحشد ، في صفٍ للانتظار ، أو في بناية للمسرح ... نستطيع أن نتبين مدى ثوثر عبارات مثل « هو يتكلم » ، « هناك من يتكلم عن ... » ، « لقد قال » . ونحن نستمع إلى تبادل سريع للكلام وسط حشدٍ من الناس ، غالباً مانلتقط كلمات كأنها كُتِلْ تخطط ، مكونة من : « يقول » ، « نقول » ، « أقول » ... وكما هي هامة بالنسبة للرأي العام ، وللشائعات ، وللثورة العمومية ، وللغثابات ، تلك التأكيدات التي تنصهر كلامهم : « كل الناس يقولون ذلك » ، « لقد قيل لي ذلك » ! لامناس أيضاً من أن نضع في الحسبان الجانب البسيكولوجي الكبير المتصل بما يقوله الآخرون عنا ، والأهمية التي نوليها نحن لفهم تلك الأقوال وتأويلها . (تأويلية اليومى) .

إن أهمية هذه التيمة لاتنقص في شيء داخل أجواء العلاقات العامة الأكثر مرتبةً وتنظيماً . فكل محادثة جملته يتقل كلام الآخرين وتأويله . إننا نجد فيها ، كل لحظة ، « استشهاده » ، « مرجعاً » يُحيلنا على مقاله شخص من الأشخاص ، أو على « مايقال » ، أو على مايقوله كل واحد ، أو يُحيلنا على كلام مخاطبنا أو على كلامنا السابق ، أو على صحيفة ، أو قرار ، أو وثيقة ، أو كتاب .. ومعظم الأخبار والآراء تثقل ، عموماً ، في شكل غير مباشر لا يوصفها صادرة عن الذات ، بل من خلال استنادها إلى مصدر علم غير محدد : « سمعتُ مَنْ يقول » ، « هناك من يعتبر » ، « مَنْ يظن » . لناخذ حالة جد منتشرة في الحياة العادية : المحادثات حول جلسة عمومية . إنها جميعها قائمة على علاقة وتأويل وتقدير مختلف المداخلات الشفوية والقرارات ، والمقترحات ، والدحض اللفظي ، والتعديلات المصادق عليها . يتعلق الأمر ، إذن بتكلمين وبما يقولونه ، وهي التيمة التي سنصادفها باستمرار : إما أنها تنصدر مباشرة الخطاب وتنظمه ، وإما أنها تُرافق نحو التيمات العادية الأخرى .

سيكون من النافل ذكر أمثلة أخرى . يكفي أن نسمع وأن نتأمل الكلام الذي يصادفنا في كل مكان ، لنؤكد مايلي : في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع ، يكون نصف مايتلفظ به ، على الأقل ، هو من كلام الآخرين (يقع التعرف عليه كما هو) ، منقولاً حسب كل الدرجات الممكنة من الدقة والتجرد (أو ، بالأحرى ، من التحيز) .

بطبيعة الحال ، فإن جميع الأقوال « الأجنبية » المنقولة لاتستطيع ، متى تم تبنيها في الكتابة ، أن توضع « بين مزدوجين » ، فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين وصفاته ، التي يتوقف ضمانها على وضع مزدوجين في الكلام المكتوب (يحسب غاية المتكلم نفسه وتقديره لتلك الدرجة) لم تعد متداولة في اللغة العادية .

وعلاوة على ذلك ، فإن صياغة الجملة التركيبية للخطاب « الأجنبية » المنقول لاتقف عند الصيغ النحوية للخطاب المباشر أو غير المباشر ، فطرائق إدراجه وتشبيده ، وإلقاء الضوء عليه ، جد

متنوعة . ويجب أن نأخذ ذلك بالاعتبار لتقدير التأكيد التالي حق قدره : من بين مجموع الأقوال التي تلتفتُ بها في الحياة العادية يأتيها مايزيد عن نصفها من جانب الآخرين .

فيما يرجع للغة العادية ، لا يكون المتكلم وأقواله موضوعاً للتشخيص الأدنى بل للنقل المتضع عملياً . لذلك يمكن أن نتحدث هنا لاعتنا أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل فحسب . وهذه الأخيرة جد متنوعة سواء فيما يرجع للتشديد اللفظي الأسلوبى لخطاب الآخرين ، أو فيما يتصل بطرائق تضمينه التأويلي ، وإعادة اعتباره وإبرازه ، منذ النقل المباشر كلمة كلمة ، إلى التحريف البارودي المتعمد ، القصدي ، لأقوال الآخرين وتشويهها (٣) .

ومن الضروري أن نسجل مايلي : إن كلام الآخرين ، مفهومٌ في سياق ما ، مهما بلغ نقله من الدقة ، فإنه يتعرض دائماً لبعض التعديلات في المعنى . فالسياق الذي يشمل كلام الآخر ، يوجد خلفية حوارية يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهمية . وبالحجوة إلى طرائق تضمين ملائمة ، نستطيع التوصل إلى تحويل ملفوظ أجنبي تحويراً بليزاً ، مع نقله بطريقة مضبوطة . إن الجدل غير الحريص على الأمانة ، والحاذق ، يعرف تماماً الخلفية الحوارية التي يجب أن يُعطيها للأقوال المنقولة بدقة عن خصمه ، وذلك بهدف تشويه معناها . إنه لفي متنى السهولة ، عن طريق التلاعب بالنص ، أن نزيد من درجة موضوعية كلام الآخر ، محدثين بذلك ردود فعل مرتبطة بالموضوع . على هذه الشاكلة ، يُسهل أن نُصير الملفوظ الأكثر جدية ملفوظاً مضحكاً . فكلام الآخر ، وقد أُدرج ضمن سياق خطاب ما ، يُقيم مع السياق الذي يتضمّنه ، لا صلة آلية ، بل مزيجاً كيميائياً (على صعيد المعنى والتعبير) ؛ ويمكن لدرجة التأثير المتبادل بواسطة الحوار أن تكون جد كبيرة . لهذا فإننا عندما ندرس مختلف أشكال نقل خطاب الآخرين ، لا نستطيع فصل طريقة بناء هذا الخطاب عن طريقة تأطيره السياقي (الحواري) : فالطريقتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً . سواء تشكيل خطاب الآخر ، أو طريقة تضمينه (يمكن للسياق أن يبدأ ، من بعيد في تبيين إدراج ذلك الخطاب) ، فإنهما يعبران عن فصل فريد في مجال العلاقات الحوارية مع هذا الحوار الذي يحدّد مجموع طابع النقل ، ومجموع تحولات المعنى والتبرة التي تحدث داخله في أثناء ذلك النقل .

وفي خطاب الحياة العادية ، وكما قلنا من قبل ، يصلح المتكلم ومايقوله ، لأن يكونا موضوعاً للنقل المتضع ، لا موضوعاً للتشخيص . وهذا الانتفاع العملي يُحدد أيضاً كل الأشكال المتداولة لنقل أقوال الآخرين ، ومن ثمّ ، فإنه يحدّد أيضاً تحولاتها ابتداءً من التأويلات الدقيقة للمعنى والتبرة ، إلى اللواتمات الظاهرة والخفية التي تلحق الكلّ اللفظي . لكن هذا التوجه نحو نقل متضع ، لا يستتبع خلوت بعض مظاهر التشخيص . ذلك أنه بالنسبة للتقدير العادي للمعنى الحقيقي لكلام الآخرين وفكّ عناصره ، قد يكون حاسماً معرفة مَنْ يتكلم ، وفي أية ظروف دقيقة يوجد . إن الفهم والحكم المعتادان لا يفصلان كلام الشخص الملموس ، عن المتكلم (وهو فصل ممكن في مجال الإيديولوجيا) . وبالإضافة إلى ما تقدم ، من الهام جداً أن نضع المحادثة في سياقها : مَنْ كان حاضراً ؟ أي تعبير يُخلو عناية ؟ كيف كانت إشاراته وتلاوين تَبْرته أثناء ماكان يتكلم ؟ عند نقل

مألف لأقوال الآخرين ، يمكن تشخيص مجموع حواشي كلمات وشخصية المتكلم ، بل وتمثيلها (انطلاقاً من الاستسناخ الدقيق إلى الاستهزاء البارودي والإشارات ، والنبرات المتجاوزة للحدود) . ومع ذلك فإن ذلك التشخيص يجد نفسه خاضعاً لمشكلات النقل المتفتح عملياً ، ومشروطاً كلية بها . ولا مجال هنا بطبيعة الحال ، للحديث عن التشخيص الأدبي للمتكلم ولما يقوله ، ولا عن تشخيص لفته . غير أنه بالإمكان في مجاميع المحكيات التقليدية عن الإنسان الذي يتكلم ، أن نُميز الطرائق الأدبية الثرية لتشخيص ثنائي الصوت ، بل ومزدوج اللغة ، في كلام الآخرين .

إن ما قيل عن الأفراد الذين يتكلمون ، وعن أقوال الآخرين في الحيلة العادية لا يتعدى المظاهر السطحية للكلام ويُقِلُّ في وضعية معينة إذا جاز القول . أما الطبقات الدلالية والتعبيرية الأكثر عمقاً ، فإنها لا تَبْدُو لنا . إنها شيء مختلف ، دلالة تيمة الإنسان المتكلم ودلالة كلامه داخل التيار الإيديولوجي لَوَعْنَا ، وداخل سرورة تواصله مع العالم الإيديولوجي .

إن التطور الإيديولوجي للإنسان في هذا السياق ، هو سرورة اختيار كلمات الآخرين وسرورة تُمَثِّلُها .

ويعرف تلقين فروع المعرفة اللفظية صيغتين مدرستين أساسيتين لتحقيق نقل مُتمثل للخطاب الآخر (للنص والقواعد وللأمثلة) : الحفظ « عن ظهر قلب » أو بواسطة « كلماتنا » . وهذه الصيغة الأخيرة تطرح ، على مستوى بسيط ، معضلة أسلوبية بالنسبة للنثر الأدبي : أن نُعيد قول نص « بكلماتنا » معه إلى حد ما إنجاز سرد ثنائي الصوت فوق أقوال الآخر . حقاً إن « كلماتنا » لا ينبغي أن تُذِيب تماماً أصالة كلمات « الآخرين » ، ولا بد لِسَرْد مُنْجَر بكلماتنا أن يتوفر على طابع مختلط ، وأن يستنسخ في المواضيع الضرورية ، أسلوب النص المنقول وعباراته . هذه الصيغة الثانية للنقل المدرسي لكلام الآخر بواسطة « كلمات خاصة » تَتَضَمَّنُ سلسلة من المغايرات للنقل الذي يتمثل كلمة الآخر بعلاقة مع طابع النص المتمثل ومرامييه البيداغوجية المتعلقة بفهمه وتقييمه .

إن تُمَثِّلُ كلمات الآخرين يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقاً عندما يتعلق الأمر بصرورة الإنسان الإيديولوجية في المعنى الحقيقي للكلمة . هنا لا يعود كلام الآخر مجرد نَبَأ ، توضيح ، قاعدة ، نموذج ، إلخ ،... بل إنه يسمى إلى أن يُحَدِّد الأسس نفسها لسلوكنا ولوقفنا من العالم ، ويتقدم إلينا ، هنا ، كأنه كلام أمر ، وكأنه كلام مُقْنِع داخلياً .

وبالرغم من الاختلاف العميق بين هذين النوعين من كلام الآخرين ، فإنه يمكن أن يتحدوا داخل كلام واحد هو في نفس الآن ، أمر ومُقْنِع . لكن هذا الالتقاء قلما يحصل . وعادةً ما تكون سرورة التحول الإيديولوجي مطبوعة باختلاف كبير بين هذين النوعين : الكلام الأمر (الديني ، السياسي ، الأخلاقي ، كلام الأب وكلام الكبار والأساتذة) ليس مقنعاً داخلياً للوعي ، بينما الكلام المقنع داخلياً محروم من السلطة ، وغالباً غير مُقْنِع اجتماعياً (من لدن الرأي العام ، والعلم الرسمي والنقد) ، بل يكون محروماً من الشرعية . والصراع والتعاقبات الحوارية بين هذين النوعين من

الكلام غالباً ما يُحيدان تلويح الوعي الأيديولوجي الفردي .

ويقضي منا الكلام الأمر أن نتعرف به وأن نتمله ، وهو يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا . إننا نحمده وكأنه مُتَّجِدٌ من قبل بما يُكوِّن السلطة . والكلام المتسلط ، داخل منطقة بعيدة ، مرتبط عضوياً بالماضي التراتبي . إنه ، على هذا النحو كلام الآباء . أنه معترف به مسبقاً في الماضي ! فهو كلام وقع العُور عليه مقدماً ، وليس لنا أن نختاره من بين أقوال متعادلة . أنه معطى (إنه يرُ) داخل فَلَكَ عالٍ وليس داخل جَوٍّ للاتصال المألوف . ولفته خاصة (كَهَوْتِيَّة ، جامدة ، إذا جاز القول) ، ويمكن أن تُصبح موضوعاً للاستهلاك ، فالكلام الأمر ينتمي للمعمر ، وللأسلم الذي لا يمكن أن نُحْمِلَهُ بدون جدوى .

لا يمكننا ، هنا ، أن نعالج المغايرات المتعددة للكلام المتسلط (مثلاً ، سلطة العقائد الدينية ، والسلطة المعترف بها للعلم ، وليكتَافٍ رائج ، الخ ...) ، ولا أن نتعرض لدرجات سلطويته . وبالنسبة لفرضنا من التحليل ، تمهنا فقط الخصائص الشكلية لنقل وتشخيص الكلام الأمر ، وهي خصائص مشتركة بين جميع مُغَايِرَاتِهِ ، وبين كل درجاته .

إن رابطة كلام - سلطة ، سواء اعترفنا بها أم لا ، تُمَيِّز الكلام وتمزله بطريقة نوعية ؛ إنها تتحكم في المسافة بالنسبة إليها هي نفسها (مسافة قد تكون إيجابية أو سلبية ، وموقفنا قد يكون مُتحمساً أو مُعَادياً) . ويستطيع الكلام الأمر أن يُنظِّم حوله كُتلاً من الأقوال الأخرى (تُؤَوِّله ، تُطَوِّره ، تُطَبِّقُه بهذه الطريقة أو تلك) ، إلا أنه لا يختلط معها (مثلاً ، عن طريق الاستبدالات التلويحية) ، ويظل معزولاً بوضوح ، مُتأسكاً وجامداً ؛ يمكن القول بأنه لا يستلزم مزدوجتين فحسب ، بل تُضرباً أكثر ضخامة عن ذي قبل ، لنقل إنه يقتضي كتابة خاصة ^(٤) . إنه أكثر صعوبة أن نلحق بالكلام المتسلط تعديلات في المعنى بمساعدة السياق الذي يُؤطره ؛ ذلك أن بنيت الدلالة ثابتة وعدمية الشكل لكونها متبينة وأحادية الدلالة ، ولأن معناها يستند إلى المعنى الحرفي ، ويتجمد .

إن الكلام الأمر يقتضي منا أن نتعرف به بدون شروط ، لا أن نستوعبه ونتمثله بحرية مستعملين كلماتنا الخاصة . كذلك فإنه لا يسمح بأي تصرف في السياق الذي يتضمنه أو في حدوده ، فليس هناك استبدالات تدريجية ، متحركة ، ولا مغايرات حرة إبداعية وأسلوبية . إن الكلام الأمر يلج إلى وعينا اللفظي مثل كتلة مهاسكة غير قابلة للقسمة ؛ ويتحم أن نقبله كلية أو أن نرفضه بِتَمَامِهِ . لقد التحم التحاماً وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، المؤسسة الشخصية) : معها يستمر ، ومعها يسقط . إنه لا يمكن أن نُقسِّمه ، فنقل جزءاً ، ونسمح بالآخر ، ونحذف الجزء الثالث ... أيضاً ، فإن المسافة بالنسبة إلى الكلام الأمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية : فلعبة المسافات - الاتفاق والاختلاف ، الاقتراب والابتعاد - تكون مستحيلة معه .

كل ذلك يحدد الأصالة ، سواء بالنسبة لطرائق تكوين الكلام الأمر نفسه خلال نقله ، أو بالنسبة

لطرائق التضمنين عن طريق السياق . ويجب أن تكون منطقة ذلك السياق هي أيضاً منطقة بعيدة مادام الاتصال المألوف مستحيلاً هنا ، فالإنسان الذي يُدرك ويفهم هو سليل متحدر من زمن بعيد ، وإذن ، ما مِنْ خصوصية ممكنة !

عل نفس الشاكلة يتحدد الدور المحتمل للكلام الأمر في العمل الأدبي الثفري فالكلام الأمر لايتشخص ، إنه فقط منقول . فجموده واكتياله الدلالي ، وانغلاقه . وتميزه الظاهر والمتصغير ، واستحالة وصول أسلية حرة إليه ، كل ذلك يُقصي إمكانية التشخيص الأدبي للكلام الأمر . إن دوره في الرواية ضئيل . إنه لايمكن أن يكون ثنائي الصوت بدرجة كبيرة ، وهو يدخل ضمن عناصر الأبنية المحجبة . وعندما يفقد الكلام الأمر سلطته فإنه لايعود سوى مادة ، رُفقت ، شيء . إنه لايدخل في سياق أدبي إلا بوصفه جسماً غير متجانس ، فليس هناك من حوله لعب ولا انفعالات متعددة الأصوات ، إنه غير محاط بحولات حية ، مضطربة ، ذات أصداء متعددة . حول الكلام الأمر يموت السياق ، وتحف الكلمات . يضاف إلى ذلك أن أحداً لم يوفق في رواية من الروايات ، إلى أن يشخص الحقيقة والفضيلة المعترتين رسمياً ، سلطويتين (اللتين لهما علاقة بالكنيسة ، أو بالملكية ، أو بالإدارة ، أو بالأخلاق) . يكفي أن تذكر بالمحاولات اليائسة في هذا المجال ، لكل من جوجول ودوستويفسكي . لأجل ذلك ، يظل النص السلطوي في الرواية ، استشهاداً فاقداً للحياة باستمرار ومنفصلاً من قبضة السياق الأدبي (مثل نصوص الإنجيل في نهاية رواية « بعث » لتولستوي) . (٩) .

يُمكن للأقوال الآمرة أن تُجسد مضامين مختلفة : السلطوية بما هي عليه ، السلطة العليا ، التقاليدية ، الكونية ، النزعة الرسمية ، ومضامين أخرى . ويمكن أن تتوفر على عدة مناطق (بتباعد معين عن منطقة الاتصال) ، وعلى علاقات مختلفة من المستمع المتفهم ، المفترض (خلفية لا إدراكية يقرحها كلام ما ، أو درجة معينة من التبادل ، الخ .) .

وفي تاريخ اللغة الأدبية يدور صراع مع ماهو رسمي ، ومع ماهو مبتعد عن منطقة الاتصال ، ومع مختلف صيغ السلطوية ودرجاتها . هكذا ، يُدمج الكلام في منطقة الاتصال ومن ثم تحدث تحويرات دلالية وتعبيرية (تيرية) : إضعاف واختزال لصيغته الاستعارية ، تشييء ، تجسيد ، اختزال على مستوى اليومي ، الخ . كل ذلك يُرسّ على المستوى البسيكولوجي لكنه لم يدرس قط من وجهة نظر تشييد لفظي داخل حوار داخلي ممكن بالنسبة للإنسان الموجود في صيرورة ، داخل حوار داخلي (مونولوج) يشمل حياة بأكملها . هنا تواجهنا المعضلة المقددة لأشكال ذلك الحوار الداخلي (وقد اتخذ طابع حوار) .

إن الكلام الإيديولوجي للآخر ، المقنع داخليا والمحترف به من طرفنا ، يكشف لنا إمكانات مختلفة تماماً : فهذا الكلام عبْد لعملية صيرورة الوعي الفردي الإيديولوجية ، فَلَكَني يمش حياة إيديولوجية مستقلة ، يستيقظ الوعي داخل عالم حيث تحيط به الأقوال « الأجنبية » والتي لايميز عنها أول الأمر . فالتمايز بين كلامنا وكلام الآخرين ، بين أفكارنا وأفكارهم ، يتم في مرحلة

متأخرة . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل ، التجريبي والانتقائي ، يحدث قبل كل شيء انفصال الكلام المقنع عن الكلام الأمر المفروض ، وعن كتلة الأقوال المتشابهة التي قلما تؤثر فينا .

وعلى عكس الكلام الأمر الخارجي ، فإن الكلام المقنع الداخلي يشتبك - خلال استيعابه الإيجابي - اشتباكاً وثيقاً بـ « كلامنا الخاص »^(٦) . وداخل تيار وعينا يكون الكلام المقنع الداخلي ، عادة ، نصف - كلامنا ، نصف - أجنبي . وتمثل إنتاجية الإبداعية ، تدقيقاً ، في إنه يوظف فكرنا وكلامنا الجديد المستقل ، وفي أنه ينظم من الداخل كتل كلماتنا ، بدلاً من أن تظل في حالة عزلة وثبوت . وبقدر ما نؤول الكلام المقنع ، بقدر ما يستمر في النمو بحرية متكيفاً مع المادة الخام الجديدة ، ومع الظروف المستجدة ، مستضيها ، بالتبادل ، مع سياقات جديدة فضلاً عن ذلك ، فإنه يباشر فعلاً متوتراً ومتبادلاً ، وصراعاً مع أقوال أخرى مقنعة . وبالضبط فإن صيرورتنا الإيديولوجية هي صراع متوتر يمرر داخلنا من أجل تحقيق تفوق مختلف وجهات النظر اللفظية والإيديولوجية : المقاربات ، الأهداف ، التقديرات . إن البنية الدالية للكلام المقنع الداخلي ليست متبينة . إنها تظل مقفوحة ، قادرة ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية على أن تكشف دوماً عن إمكانات دلالية جديدة .

إن الكلام المقنع ، كلام معاصر وُلد في داخل منطقة الاتصال بمعية الحاضر الناقص ، أو أنه أصبح معاصراً . إنه يتوجه لمعاصر ، ويخاطب سلباً مثلما يخاطب معاصراً ، ومفهوم المستمع - القارئ المتفهم الخاص ، هو بالنسبة له ، مفهوم مُكوّن ، فكل كلام يستتبع مفهوماً فريداً للمستمع ، ولخلفيته الإدراكية المتميزة ، وقدرًا معيناً من المسؤولية ، ومسافة دقيقة محددة . كل ذلك على جانب كبير من الأهمية لفهم الحياة التاريخية للكلام : وجهل هذه المظاهر ، معناه الانتهاء إلى تشييء الكلام (وإلى إخماد حواريته الطبيعية) .

جميع ما تقدم يحدد مناهج تشييد الكلام المقنع الداخلي في أثناء نقله ، وطرائق تضمينه في سياق ما . وهذه الطرائق تفسح مجالاً للتفاعل الأقصى بين كلام الآخرين مع السياق ، كما تفسح مجالاً لتأثيرها الحوارية المتبادل ، وللتطور الحر ، المبدع ، للكلام « الأجنبي » ، ولتدرج النقل ، وللعبة الحدود ، وللاُمَارات البعيدة الناتجة عن إدخال السياق لكلام الغير (ذلك أن تيمته « يمكن أن ترن داخل السياق زماناً طويلاً قبل ظهورها) ؛ كما أن تلك الطرائق تفسح المجال أمام خصوصيات أخرى للكلام المقنع الداخلي : مثل عدم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، وقدرته على أن يتابع حياته المبدعة داخل سياق وعينا الأيديولوجي ، والطابع غير المنتهي وغير المنجز لعلاقتنا الأيديولوجية معه . إن هذا الكلام المقنع لم يعلمنا بعد كل ما كان يستطيع أن يعلمنا إياه . إننا ندججه ضمن سياقات جديدة ، ونطبقه على مواد جديدة ، ونضمه في وضعية جديدة ، لكي نحصل منه على أجوبة وإيضاحات جديدة حول معناه ونحصل أيضاً على « كلمات خاصة بنا » (لأن كلام الآخر المنتج يُولد في شكل جواب . عن طريق الحوار ، كلامنا الجديد) .

يمكن لطرائق تشييد وتضمين الكلام المقنع الداخلي أن تكون من المرونة والدينامية بحيث تستطيع

أن تصبح كلية المحضور ، حرفياً ، داخل السياق وأن تختلط بجميع ثمراته النوعية ، ومن حين لآخر ، تنفصل وتتجسم برمتها كأنها كلام للآخر ، معزول ومميز ، (تراجع في هذه النقطة : مناطق الأبطال) . هذه التوبيعات على تيمة كلام الآخر ، جد منتشرة في جميع مجالات الإبداع الإيديولوجي ، وحتى في مجال العلوم المتخصصة . هنا هو شأن كل عرض موهوب ومبدع لآراء الآخرين المتخصصة : إنه يسمح دائماً بتوبيعات أسلوبية حرة للكلام الآخر ، ويعرض فكرة من خلال أسلوبه ذاته مع تطبيقه على مادة جديدة وعلى صياغة أخرى للمسألة ، وبذلك فإنه يُجرب ويتلقى جواباً داخل لفة الآخر .

وهناك ظاهرات مشابهة تمثل في حالات أخرى أقل وضوحاً . ويتعلق الأمر قبل كل شيء بجميع حالات التأثير القوي للكلام الآخرين على كاتب معين . فالكشف عن تلك التأثيرات يرجع بالضبط إلى اكتشاف ذلك الوجود نصف - المستر لحياة كلام « أجنبي » داخل السياق الجديد لذلك الكاتب . فإذا كان هناك تأثير عميق ومخضب ، فلا مجال مطلقاً لحكاية خارجية تقوم على الاستساخ المجرد ، بل يكون هناك تطور مبدع لاحقاً للكلام « الأجنبي » (بدقة أكثر : الكلام نصف - أجنبي) ضمن سياق جديد وشروط جديدة .

في تلك الحالات جميعها ، لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين ، بل تظهر فيها أيضاً وباستمرار بنور تشخيصها الأدبي . يكفي أن نُرحّج قليلاً المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي ، بسهولة ، موضوعاً لتشخيص أدبي . عندئذٍ تلتحم صورة المتكلم جوهرياً وعضوياً ببعض مغايرات ذلك الكلام المقنع : كلام أخلاقي (صورة العادل) ، كلام فلسفي (صورة الحكيم) ، كلام سوسيوي - سياسي (صورة الرئيس) . إننا بتنميتنا وأسلبتنا واختبارنا لكلام الآخرين ، نحاول أن نخمن وأن ننخيل ، كيف سيتصرف إنسان متوفر على سلطة في مثل هذه الظروف ، وكيف سيُلقي عليها الضوء من خلال كلامه . في هذا الحساب التجريبي ، تصبح صورة الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، موضوعاً للمخيلة المبدعة أدبياً . (٧)

هذا التوضيح الذي يضع على المحك الكلام المقنع وصورة المتكلم ، يأخذ أهمية كبرى هنا حيث يكون قد بدأ صراع بينه وبينها ، وحيث عن طريق هذا التوضيح (Objectivation) ، نحاول الانفلات من تأثيرها بل فضع أسرارها .

إن سرورة هذا الصراع مع كلام الآخرين ومع سطوته ، لها تأثير كبير على تاريخ الصيرورة الإيديولوجية للوعي الفردي . عاجلاً أم آجلاً نسيباً « كلامنا » ، « صوتنا » المتولدان عن أقوال وأصوات الآخرين ، أو المستحان حوارياً بواسطتهما ، في التحرر من سلطة كلام الآخرين . وتعتقد هذه الصيرورة نتيجة لكون أصوات « أجنبية » مختلفة تكلف فرض سيطرتها على وعي الفرد (مثلما تفعل ذلك في الواقع الاجتماعي المحيط به) . كل ذلك يخلق أرضاً صالحة لاختبار توضيح كلام الآخرين . وتستمر المحادثة مع ذلك الكلام المقنع الداخلي الموضوع في قفص الاتهام . إلا أنها تتخذ طابعاً آخر : فتحن نساءه ، ونضحه في موقف جديد لإماطة اللثام عن ضعفه ولكشف حدوده ،

والوقوف على موضوعيته . كذلك ، فإن مثل هذه الأسلية كثيراً ماتصحب بارودية لكن بدون خشونة ، لأن كلام الآخرين المقنع داخلياً منذ فترة قريبة ، يقلوم وفي أحيان كثيرة يرسل رنينه بدون أدنى نبرة بارودية . فوق هذه الرقعة تولد تشخيصات روائية نافذة وثائية الصوت ، تضطلع بتوضيح الصراع بين كلام الآخر المقنع وبين الكاتب الذي كان ذلك الكلام يتحكم فيه (مثلما نجد في أوجين أو نكين للشاعر بوشكين ، و « يتشورين » للمرمونتوف) . ففي الأساس المكون لـ « رواية الاختيارات » غالباً ما توجد سرورة ذاتية لصراع يدور مع الكلام المقنع الداخلي للآخر ، ولتحرُّر من سطوته عن طريق التوضيح . ويمكن لـ « رواية التعلم » أن تفيد أيضاً في توضيح الأفكار التي نعرضها هنا ، إلا أن سرورة اختيار الصيرورة الإيديولوجية يمتد هنا مثل تيمة للرواية ، بينما في « رواية الاختيارات » تظل السرورة الذاتية للكاتب نفسه خارج العمل الروائي .

وفي هذا الصدد ، تحتل أعمال دوستوفسكي مكانة استثنائية وفريدة . فالتفاعل المتبجح والمتوتر مع كلام الآخرين ، يقدم لنا في رواياته من خلال مظهر مزدوج : أولاً ، يظهر في خطاب الشخصيات صراع عميق وغير تام مع كلام الآخرين على مستوى الحياة (« كلام الآخر في شأني ») ، وعلى المستوى الأخلاقي (الحكم على الآخر ، الاعتراف أو التجاهل من طرف الآخرين) ، وأخيراً على المستوى الإيديولوجي (رؤية الشخصيات للعالم في شكل حوار ناقص وغير قابل للإتمام) . إن ملفوظات شخصيات دوستوفسكي هي ساحة لعراك ياتس مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الإيديولوجي . لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون نماذج ممتازة لأشكال لامتناهية من التنوع في نقل كلام الآخرين وتضمينه .

ثانياً ، روايات دوستوفسكي ، في مجموعها ، وباعتبارها ملفوظات لكاتبها ، هي أيضاً حوارات يائسة وغير تامة للشخصيات فيما بينها (مثل وجهات نظرها المبسطة) وأيضاً فيما بين الكاتب نفسه وشخصياته ، فكلام الشخصية (مثل كلام الكاتب) لا يصل إلى نهايته ، ويظل حرّاً مفتوحاً . وعند دوستوفسكي (٨) تظل اختبارات الشخصيات واختبارات أقوالها المنتهية بالنسبة للذات المتكلمة ، غير تامة داخلياً ، وبدون حل .

وفي مجال الفكر والكلام الأخلاقيين والقانونيين تكون الأهمية الكبيرة لثيمة المتكلم ، واضحة . فالإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يتقدمان هنا مثل موضوع أساسي للفكر وللخطاب . وجميع المقولات الأساسية للحكم والتقييم الأخلاقيين والقانونيين والشرعيين ، هي بالضبط مرتبطة بالمتكلم بصفته متكلماً : الوعي (« صوت الوعي » ، « كلام داخلي ») الحقيقة والكذب ، المسؤولية وملكية الفعل ، التأنيبات (الاعتراف الحر للإنسان نفسه) ، الحق في الكلام ، الخ ، الخ ... إن الكلام المستقل ، المسؤول والقابل ، علامة أساسية على الإنسان الأخلاق ، القانوني ، والسياسي . واللجوء إلى ذلك الكلام ، واستحضاره وتأويله ، وتسمينه ، وحدود فعاليته وأشكالها (الحقوق المدنية والسياسية) ، وتجاور مختلف الإرادات والأقوال الخ ، كل ذلك يُلقَى بقلبه كثيراً في المجالين الأخلاقي والقانوني . يكفي أن نشير في المجال الخاص للقضاء إلى تشييد التحليل ودوره ، وإلى تأويل

الشهادات والتصريحات والعقود ، وجميع الوثائق ومظاهر أخرى للمفوضات الآخرين ، ونشر آخر الأمر إلى تأويل القوانين .

كل ذلك يتطلب دراسة . لقد وقع تمحيص التقنية القانونية (والأخلاقية) لمعالجة الكلام «الأجنبي» ، وإثبات صحته ودقته الخ . (مثلاً ، تقنية العمل التوثيقي لدى الكتاب الشرعيين) . لكن لم تُطرح قط مشكلات وضعه في شكل تركيبي ، أسلوبى ، دلالي ، وفي أشكال أخرى . ولم تتناول مشكلة الإقرار خلال تحقيق قضائي سوى على الصعيد القضائي والأخلاقي والبيكولوجي (وكذلك ما يتصل بطرائق استخراج الإقرار والإرغام عليه) والمادة الأكثر إثارة للانتباه في معالجة هذه المشكلة على مستوى فلسفة اللغة (والكلام) هي تلك التي قدمها لنا دوستوفسكي (مشكلة الفكر والرغبة الحقيقيين ، والحافز الحقيقي ، مثلاً ، عند إيفان كرامازوف ، والكشف عنها لفظياً ؛ ودور « الآخر » ، ومعضلة البحث الخ) .

الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، بوصفهما موضوعاً للتفكير والخطاب عولجا في مجال الأخلاق والقانون فقط ، بسبب الأهمية الخاصة لهذين المجالين . وقد أخضعت لذلك الاهتمام ولتلك الاختيارات ، جميع طرائق النقل والتشديد وتضمنين كلام الآخرين . غير أنه حتى هنا ، تكون التخصيصات الأدبية ممكنة ، وبخاصة في مجال الأخلاق : مثلاً ، تشخيص الصراع بين صوت الوعي وبقية الأصوات ، أو تشخيص الحوار الداخلي للتوبة .. الخ ... ويمكن أن تشتمل رسائل الأخلاق ، خاصة الاعترافات ، على عناصر هامة للرواية الأدبية المكتوبة نقرأ : هذا ما نجد عند إيكيت ، ومارك أوريل ، والقديس أوغسطين ، وبيترارك ، حيث نكتشف بنوراً لـ « رواية الاختبار » و« رواية التعلم » .

ونجد نصيب هذه التيمة التي نحللها أكثر أهمية في مجال الفكر والكلام الدينيين (في الميثولوجيا ، والصوفية ، والسحر) . فالموضوع الأساسي للكلام الديني هو كائن يتكلم : إله ، شيطان ، ميثّر ، رسول . والفكر الميثولوجي يجهل تماماً الأشياء الفارقة للحركة ، الأشياء الخرساء . تاليه إرادة الإله الأسطورية ، وتاليه الشيطان (خيراً كان أم شراً) ، وتأويل علامات الغضب أو السماحة ، للنبوءات والتعاليم ، وأخيراً نقل وشرح أقوال الإله المباشرة (الوحي) وأقوال رُسله وقديسه ومبشره ، وبصفة عامة ، انعكاس وتأويل الكلام الموحى به ربانياً (على عكس الكلام الديني) ؛ تلك هي الأفعال ذات الأهمية البالغة في الفكر والكلام الدينيين . إن جميع الأنساق الدينية ، مهما كانت ساذجة ، تتوفر على جهاز ضخم ، خاص ومنهجي ، ينقل ويؤول مظاهر الكلام الرباني المختلفة (الميومنوطيقا) .

وبالنسبة للفكر العلمي تختلف الأمور بعض الشيء . هنا ، يكون نصيب تيمة الكلام ضعيفاً نسبياً . فالعلوم الرياضية والطبيعية لا تعرف أبداً الكلام باعتباره موضوعاً لتوجيه . ومن الواضح أنه خلال عمل علمي تأتي المناسبة لمواجهة كلام «أجنبي» (أعمال السابقين ، آراء النقاد ، الرأي

العلم) ، أو للدخول في اتصال مع أشكال مختلفة من انعكاس وتأويل كلمات الآخرين (صراع مع كلام أمر ، تنحية التأثيرات ، خصومات جدالية ، مراجع واستشهادات) . لكن كل ذلك يظل في نطاق سيروورة العمل ، ولا يمس في شيء المحتوى الموضوعي للعلم ذاته ، والذي لا يستطيع المتكلم وكلامه ، الولوج إلى داخله . إن مجموع الجهاز النهائي للعلوم الرياضية والطبيعية ينتج إلى التحكم في الموضوع المشيئاً ، الأبكم الذي لا يكشف نفسه أبداً في الكلام ، والذي لا يظهر بشيء عن ذاته . هنا لا تكون المعرفة مرتبطة بالتلقي وتأويل أقوال الموضوع القابل للمعرفة نفسه وعلاماته .

وفي العلوم الإنسانية ، وعلى خلاف العلوم الطبيعية والرياضية ، تظهر المعضلة النوعية الخاصة بترميم ونقل وتأويل الكلام « الأجنبية » (مثلاً ، مشكلة المصادر في منهجية الفروع التاريخية) . أما في فروع المعرفة الفلسفية ، فإن المتكلم وكلامه يظهران وكأنهما الموضوع الجوهرى للمعرفة .

إن لفقه اللغة أهدافه النوعية وطريقته الخاصة في تناول موضوعه : المتكلم وكلامه اللذان يحددان جميع أشكال نقل وتشخيص كلام الآخرين (مثلاً ، الكلام بوصفه موضوعاً لتاريخ اللغة) . غير أنه في حقل العلوم الإنسانية (وفي حدود فقه اللغة بمعناه الضيق) يمكن أن يكون هناك تناول مزدوج لكلام الآخرين باعتباره موضوع معرفة :

يمكن للكلام أن يكون كله مُدرَكاً موضوعياً (مثل شيء تقريباً) . وهذا ما يكون عليه الكلام في معظم فروع اللسانيات . في هذا الكلام الموضَّع يكون المعنى أيضاً شيئاً : إنه لا يسمح بأية مقارنة حوارية محايمة لكل مفهوم عميق وراهن . لأجل ذلك فإن المعرفة هنا تكون مجردة : إنها تبتعد كلية عن الدلالة الإيديولوجية للكلام الحي ، عن حقيقته أو عن زيفه ، عن أهميته أو عن تفاهته ، عن جماله أو عن بشاعته . إن معرفة هذا الكلام الموضَّع المشيئاً محرومة من كل نفاذ حوارى داخل معنى قابل لأن يُتعرَّف عليه ، ومن ثم تتعذر معاداة مثل هذا الكلام .

ومع ذلك ، فإن النفاذ الحوارى لازم في فقه اللغة (لأنه بدون ، لا يكون أي تفاهم ممكناً : فهو الذي يكشف في الكلام عناصر جديدة ، دلالية بالمعنى الواسع ، ينتهي بها الأمر إلى التشويُّ بعد أن ظهرت أول الأمر عن طريق الحوار) . إن كل تقدم لعلم الكلام يكون مسبوqاً بـ « مرحلة العبقريّة » ، أي بعلاقة حوارية حادة مع الكلام ، تكشف داخله عن مظاهر جديدة .

هذه المقاربة هي التي تفرض نفسها ، ملموسة أكثر ، لانتجود عن الدلالة الإيديولوجية الراحنة للكلام ، وراطة موضوعية الفهم بمحيوته وعمقه الحوارين . وفي مجال الشعرية والتاريخ الأدبي (وتاريخ الأيديولوجيات بعامة) وأيضاً ، إلى حد كبير ، في فلسفة الكلام ، مامن مقارنة أخرى ممكنة : ففي هذه المجالات لا نستطيع الوضعيّة (Positivisme) الأكثر جفافاً وتسطيحاً ، أن تتعالج الكلام بكيفية محايدة كأنه شيء . وتجد نفسها مرغمة هنا على الرجوع إلى الكلام ، لكن أيضاً مرغمة على التحدث معه من أجل النفاذ إلى معناه الإيديولوجي الذي لا يكون إلا في متناول إدراك إيديولوجي يجمع بين تقييمه ومايقدمه من إجابة . وأشكال النقل والتأويل المحققة لهذا الإدراك

الإيديولوجي نستطيع ، لكي يكون الإدراك عميقاً وحياً ، أن تقترب كثيراً من تشخيص أدبي ثنائي الصوت لكلام الآخر . ولابد من أن نسجل أن الرواية أيضاً تضم دائماً عنصر إدراك معرفي من كلام الآخرين الذي تشخيصه

ينقل ، في نهاية هذا الجزء الأول من التحليل ، بضع كلمات عن أهمية تيمتنا بالنسبة للأجناس البلاغية . لاجدال في أن الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يمثلان أحد الموضوعات الأكثر أهمية في الخطاب البلاغي . (هنا جميع التيمات الأخرى ترافقها أيضاً تيمة الكلام) . فالخطاب البلاغي مثلاً ، في البلاغة القانونية ، يُتهم أو يدافع عن المتكلم المسؤول ، من خلال الاستناد أيضاً إلى أقواله ، فيؤوّله ، ويجادلها ، ويُعيد ، بفن ، تكوين الكلمات المضمرة للمتهم (هذا الابتكار الحر لأقوال لم يقع اللفظ بها ، هي إحدى الطرائق الأكثر استعمالاً من جانب البلاغة في العصر القديم : « كان باستطاعته أن يقول لكم ») .

إن الخطاب البلاغي يجهد في أن يستيق الاعتراضات الممكنة فينقل تصريحات الشهود ويُجاوُر بينها ... الخ ... وفي البلاغة السياسية يسند الخطاب مثلاً ، ترشيحاً ، ويستحضر شخصية المرشح ، ويعرض ويُتّفع عن وجهة نظره ووعوده اللفظية ، أو في حالة أخرى يستج على مرسوم أو قانون ، أو تصريح ، أي أنه يعارض ملحوظات لفظية محددة يركز عليها في محاورته .

وَلِخطاب الإعلامي ، الصحفي ، علاقة أيضاً بالكلام وبالإنسان الذي هو الجهة التي يصدر عنها ذلك الكلام : إنه يتّخذ ملفوظاً ، وجهة نظر ، يجادل ، يتهم ، يسخر ... وإذا حلّ عملاً يكشف وجهات النظر التي تحفره ، ويصوغها لفظياً مُبرّزاً إياها بما يلائم : بالسخرية ، بالغضب ، الخ . وهذا لا يعني أن البلاغة تُضحى بمحدث أو فعل أو واقعة غير لفظية ، في سبيل خطابها ، وإنما هي في علاقة مع الإنسان الاجتماعي الذي يُؤوّل كل فعل أساسي من أفعاله إيديولوجياً بواسطة الكلام ، أو أنه يُجسّد فيه مباشرة .

في البلاغة تكون دلالة كلام الآخرين كموضوع ، جد كبيرة بحيث غالباً مايعملون الكلام إخفاء الحقيقة أو تعويضها ، وبذلك فإنه يقلص ويفقد من عمقه . وفي معظم الأحيان تقتصر البلاغة على انتصارات لفظية خالصة تُسجلها على الكلام ، عندئذ تتحول إلى لعبة لفظية شكلانية . لكن ، نُكرر القول بأن انتزاع الكلام من الحقيقة يُحطّمه ، فيذبل ، ويفقد عمقه الدلالي وحركيته ، وقدرته على تمجيد معناه في سياقات جديدة حية ، أي بتصير أشمل يموت بصفته كلاماً ، لأن الكلام الدال يعيش خارج ذاته ، يعيش من توجّهه نحو الخارج . إلّا أن تركيزاً قاصراً على الكلام « الأجنبي » كموضوع ، لايفترض في ذاته مثل هذه القطيعة بين الكلام والحقيقة .

إن الأجناس البلاغية تعرف أكثر أشكال نقل خطاب الآخر تنوعاً ، وفي معظم الأحيان ، تعرف أشكالاً جدّ حوارية . فالبلاغة تلجأ بكثرة إلى إعادة تثير قوية للأقوال المنقولة (غالباً ما تنصل إلى حد تشويهها تماماً) بواسطة تضمين مطابق ، ومن خلال السياق . والأجناس البلاغية هي مادة أولية

أكثر مُلاءمة للدراسة مختلف أشكال نقل وتكوين وتضمين الأقوال الأجنبية . وانطلاقاً من البلاغة يمكن أن نشيد تشخيصاً أدبياً للإنسان الذي يتكلم ولما يقوله . لكن من النادر أن تكون الثنائية الصوتية البلاغية لتلك الشخصيات عميقة : ذلك أن جنورها لا تنفص في الطابع الحوارى للغة المتحولة ، إنها لاتبنى على تعدد لساني جوهري ، بل على تنافرات . وفي معظم الحالات تكون تلك الثنائية الصوتية مجردة وتواء تحت تمديد وتقسيم شكلين ومنطقيين للأصوات على نحو يُنضِب معينا . لذلك يُستحسن الحديث عن ثنائية صوتية بلاغية خاصة ، مميزة عن الثنائية الصوتية الحقيقية في النثر الأدبي ، أو بتعبير أفضل ، نتحدث عن نقل بلاغى ذي صوتين لكلام الآخرين (دون أن يخلو ذلك من بعض الملامح الأدبية) ، ويكون مميزاً عن التشخيص الثنائى الصوت داخلى الرواية والموجه نحو صورة اللغة .

ذلك هو معنى تيمة الإنسان الذي يتكلم ، في جميع مجالات الوجود العادية ، وفي الحياة اللفظية والإيديولوجية . وتأسيساً على ما قيل يمكن القول بأنه ، تقريباً ، عند تأليف كل ملفوظ للإنسان الاجتماعى ، ابتداءً من الرد القصير فى الحوار المألوف ، إلى الأعمال اللفظية الإيديولوجية الكبيرة (الأدبية والعلمية وغيرها) ، فإنه يوجد ، فى شكل مُعلن أو مستتر ، قسط من الأقوال « الأجنبية » الصريحة منقولة بهذه الطريقة أو تلك . ودخل حقل كل ملفوظ تقريباً ، يحدث تفاعل متوتر ، وصراع بين كلامه الخاص وكلام « الآخر » ، كما تتم سرورية للتحديد أو الإضاعة الحوارية المتبادلة . يتضح إذن أن الملفوظ جهاز أكثر تعقيداً ودينامية مما يبدو عليه ، إذا اكتفينا بالنظر إلى توجهه الفئوى وتعبيرته الأحادية الصوت المباشرة .

وكون الكلام هو أحد موضوعات الخطاب الإنسانى الأساسية ، مسألة لم تحظ بعد بالاعتبار الكافى ، ولم تقوم بعد دلالاتها الجنرية . ولم تعرف الفلسفة كيف تحتضن في سعة أفق جميع الظواهرات المتصلة بهذه المسألة ، فلم يدرك أحد خصوصية هذا الموضوع للخطاب ، تلك الخصوصية التى تحكم فى نقل واستنساخ الكلمة « الأجنبية » نفسها : إننا لانستطيع أن نتحدث عن هذه الأخيرة إلا بمساعدة تلك الخصوصية مع إضافة نوايانا الخاصة وإضاعتها على طريقتنا ، من خلال السياق . إن الحديث عن الكلام ، مثلما نتحدث عن أي موضوع آخر ، أي بطريقة تيماتيكية ، وبدون نقل حوارى ، لا يكون ممكناً إلا إذا كان ذلك الكلام مَوْضِعاً تماماً ، ومشيعاً . هكذا يمكن أن نتحدث ، خلا ، عن الكلمة فى النحو حيث يهنا ، بالضبط ، غلافها المشياً ، عديم الشكل

إن الرواية تستعمل استعمالاً مزدوجاً جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين ، والى تشكّل داخلى الحيلة العادية ، وفى العلائق الإيديولوجية غير الأدبية . أولاً ، جميع تلك الأشكال تُقدم وتستسخ داخل الملفوظات - المألوفة والإيديولوجية - لشخصيات الرواية وأيضاً للأجناس المتخيلة : المذكرات الخصوصية ، الاعترافات ، مقالات الصحف ، الخ .

ثانياً ، يمكن لجميع أشكال النقل الحوارى لخطاب الآخرين أن تكون أيضاً تابعة وبكيفية مباشرة ، لمعضلات التشخيص الأدبي للمتكلم ولكلامه ، مع توجه نحو صورة الكلام ، والتعرض

لتحول أدبي محدد .

ماهو ، إذن ، الفرق الجوهرى بين جميع هذه الأشكال الخارج - أدبية لنقل كلام الآخرين ، وبين تشخيصه الأدبى داخل الرواية ؟

تلك الأشكال كلها ، حتى حينما تكون قريبة من تشخيص أدبى ، مثلما هو الحال فى بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت (الأساليب البارودية) ، هى دائماً موجّهة نحو ملفوظ فرد من الأفراد . إنها النقل المهم ، عملياً ، بملفوظ الآخرين الأفراد ، والذي يصل فى أفضل الحالات إلى تميم الملفوظات صيغة لفظية « أجنبية » ، على أساس أنها ، اجتماعياً ، نموذجية أو مميزة . وهذه الأشكال المركّزة على نقل الملفوظات (ولو كان نقلاً حرّاً أو مُبدعاً) ، لا تهدف إلى أن ترى وتثبت فيما وراء الملفوظات ، صورة لغة اجتماعية تتحقق داخلها . وإنما يتعلق الأمر ، دون أن نجف داخلها ، بالصورة وليس بالتجريبية الإيجابية لتلك اللغة . داخل رواية حقيقية ، نحس وراء كل ملفوظ ، طبيعة اللغات الأجنبية بمنطقها وضرورتها الداخليتين . والصورة هنا لا تكشف فقط الواقع ، بل إمكانات لغة معطلة ، وحدودها المثلّ إذا جاز القول ، ومعناها الشامل المتحمم ، وحقيقتها وانحصارها .

لذلك فإن الثنائية الصوتية فى الرواية ، على خلاف الأشكال البلاغية وغيرها تنزع دائماً نحو الثنائية اللسانية كأنها تتطلع إلى نهايتها . كذلك لا تستطيع هذه الثنائية الصوتية أن تظهر لاني التناقضات المنطقية ، ولا فى التجاورات الغرامية الخالصة . وهذا هو مايمجد خصوصية حوارات الرواية التي تنزع نحو الحد الأقصى لإلتقاهم المتبادل بين الأفراد المتكلمين لغات مختلفة .

علينا أن نوّكد مرة أخرى ، أننا لا نقصد بـ « لغة اجتماعية » مجموع العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتفريدها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً ، والذي يمكن أن يتحقق أيضاً فى إطار لغة وحيدة لسانياً ، محدداً نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاعات قاموسية . إنه منظور سوسيو - لسانى ملموس ، يتفرد داخل لغة « واحدة » تجرّدها . وهذا المنظور اللسانى ، غالباً ، لا يتحمل تحدينا لسانياً مدققاً ، إلا أنه ينطوي على إمكانات محتملة لتفريد لهجوى مستقبل : إنه لهجة كامنة ، جنبها مايزال عديم الشكل . خلال وجودها التاريخى وصورتها المتعددة اللغات ، تكون اللغة متمثلة بتلك اللهجات الكامنة : فهي تتقاطع بطرائق عديدة ولا تنمو حتى النهاية فتضوت ، غير أن بعضها يزهر ويصبح لغات حقيقية . نكرر القول : إن اللغة هى - تاريخياً - واقع بوصفها صورة متعددة اللغات ، تعج باللغات المستقبلية والماضية ، باللسانيات « الأرستقراطية » المتعجرفة ، ولسانيات « وصولية » ، وبالعديد من « طالبي يد » اللغة ، سعاداً أو أشقاء ، وبلغات ذات صرامة اجتماعية كبيرة على وجه التقريب ، وبهذا المناخ أو ذاك فيما يتصل بالتطبيق .

وصورة مثل هذه اللغة فى الرواية هى صورة منظور اجتماعى ، وصورة عينة ليدولوجية اجتماعية ملتصمة بنظائرها وبلغتها . لا يمكن ، إذن ، لهذه الصورة ، بأى حال ، أن تكون صورة شكلانية

ولا يمكن للعبة أدبية قائمة على مثل هذه اللغات أن تكون لعبة شكلانية . إن الخصوصيات الشكلية للغات ولصيغ الرواية وأساليبها ، هي رموز لمنظورات اجتماعية . والخصائص اللسانية الخارجية غالباً ما تستعمل ، هنا ، بمثابة إشارات مساعدة تؤثر على فروق اجتماعية - لسانية - وأحياناً تكون في شكل تعليقات مباشرة موجهة من الكاتب إلى خطابات شخصياته الروائية . مثلاً في « أباء وأبناء » يقدم لنا تورجنيف من حين لآخر ، إشارات عن استعمال إحدى الكلمات أو عن تلفظ إحدى الشخصيات (تمجد الإشارة إلى أنها أكثر تمييزاً من الناحية التاريخية - الاجتماعية) .

هكذا فإن مختلف تلفظات كلمة (Printzipy) « مبادئ » تمتاز في تلك الرواية بين عدة عوالم تاريخية - ثقافية - اجتماعية : العالم المتقف لكبار ملاك الأراضي خلال سنوات ١٨٢٠ - ١٨٣٠ الذي درس الأدب الفرنسي وظل يهتدأ عن اللاتينية وعن العلم الألماني ، ثم عالم الأنتلجنسيا المتعددة الطبقات خلال منتصف القرن الماضي عندما كان التوجيه في يد الأطباء والمتناظرين المتشبهين باللغة اللاتينية والألمانية . لقد فازت النبرة اللاتينية - الألمانية الجافة في التلفظ بكلمة مبادئ في اللغة الروسية . إلا أن قاموس كلام « كوشينا » الذي يقول « سيدي » بدلاً من « رجل » ، قد يتميز داخل الأجناس التعبيرية الدنيا والوسطى في اللغة الأدبية .

وإذا كانت الملاحظات الخارجية والمباشرة عن خصوصيات لغة الشخصيات هي عناصر مميزة لجنس الرواية ، فمن الواضح أنها ليست هي التي تخلق صورة اللغة . فهذه الملاحظات هي غريبة خالصة ، وخطاب الكاتب هنا لا يلمس إلا بكيفية سطحية ، اللغة التي لها خصائص مثل خصائص الشيء ، فنحن لانجد هنا صيغة حوار داخلي ، تلك الصيغة المميزة لصورة اللغة . إن للصورة الأصلية للغة ، دائماً ، حواشي يلور فيها الحوار بين صوتين ولغتين (مثلاً ، مناطق الأبطال التي تحدثنا عنها في الفصل السابق) .

ويكتسي دور السياق الذي يُضْمَنُ الخطاب التشخيصي ، دلالة جوهرية في خلق صورة للغة . فالسياق المضمَّن ، مثله مثل إزميل النحات يرقق حواشي خطاب الآخر ، وينحت صورة للغة داخل التجربة الخشنة لحياة الخطاب : إنه يمزج ويجمع التطلع الداخلي للغة المشخصة بتجلياتها الخارجية الموضوعة . وخطاب لكاتب يشخص ويضمَّن خطاب الآخر ، ويخلق له منظوراً ، ويوزع ظلاله وأضواءه ، ويوجد وضعته وجميع الشروط اللازمة لإسماع رنينه . وأخيراً فإنه ينفذه إليه من الداخل يدخل فيه نبراته وتعبيراته ، ويخلق له خلفية حوارية .

بفضل هذه القابلية للغة تُشَخَّصُ لغة أخرى ، وترن بتزامن خارجها وفيها ، وتتكلم عنها فيما هي تتحدث مثلها ومعها ، ثم من جهة ثانية ، بفضل قابلية لغة مُشَخَّصة لأن تضطلع في نفس الآن بدور موضوع للتشخيص ودور التكلم من خلاله ، يمكن أن تخلق صوراً لللغات روائية نوعية . ولأجل هذا ، فإنه في سياق الكاتب ، الذي يُضْمَنُ اللغة المشخصة ، لا يمكن لهذه اللغة في جميع الأحوال أن تكون شيئاً ، مادة لخطاب ، بكماء بدون رد فعل ، واقفة في الخارج مثل أي عنصر من عناصر الخطاب .

نستطيع أن نُصنّف جميع طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية ، في ثلاثة أصناف أساسية :

(١) التهجين .

(٢) تماثل اللغات القائم على الحوار .

(٣) الحوارات الخالصة .

ولايمنكن فصل هذه الأصناف إلا بطريقة نظرية لأنها تتشابه باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة .

ماهو التهجين ؟ إنه مزجٌ لعتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضاً التقاء وعين لسانين مفصولين بحقبة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ .

وهذا المزج من لعتين داخل نفس الملفوظ ، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر ، نسق من الطرائق) . لكن التهجين اللاإرادي ، اللاواعي ، هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيورة اللغات . ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات ، إجمالاً ، يتغيران تاريخياً عن طريق التهجين ، ومزج مختلف « اللغات » المتعايشة داخل نفس اللهجة ، ونفس اللغة القومية ، وعن طريق التشعب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات سواء في الماضي التاريخي للغات أو في ماضيهم الإحاثي ، ودائماً يقوم الملفوظ بدور المِرْجَل في المزج . (٩)

يجب أن تكون صورة اللغة في الفن الأدبي من حيث جوهرها ، هجينا لسانيا (قصدياً) ، ويتحتم أن يوجد إلزامياً وعيان لسانيان : الوعي المشخص ، والوعي الذي يُشخص ، وهما معا يمتدنان إلى نسق لغة مختطف . ذلك أنه لو لم يكن هناك ذلك الوعي الثاني المشخص ، تلك الإرادة الثانية للتشخيص ، لشاهدنا للغة ، بل مجرد عينة من لغة الآخرين ، صادقة أو مزيفة .

إن صورة اللغة باعتبارها هُجْنَة قصدية ، هي قبل كل شيء هُجْنَة واعية (بخلاف الهُجْنَة التاريخية - العضوية الغامضة لسانياً) ، إنها بالضبط ، ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى ، إنها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر . ويمكن لصورة لغة أن تنبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على إنها بمثابة معيار .

يُضاف إلى ماتقدم ، أنه داخل هُجْنَة قصدية وواعية يمتزج لاوعيان لسانيان مبهمان (مرتبطان بلعتين) ، وإلحاح وعيان لسانيان مفردان (مرتبطان بملفوظين لا بلعتين) ، وإرادتان لسانيتان فرديتان هما : الوعي والإرادة الفرديّان للكاتب الذي يشخص ، والوعي والإرادة المفردان لشخصية روائية مُشخّصة . ذلك أنه فوق هذه اللغة المشخصة تنبني الملفوظات الملموسة الموجدة ، وإذن ، يتحتم إلزامياً أن يتجسد الوعي اللساني في « كُتّاب » (١٠) يتكلمون اللغة المعطاة ، ويشيدون فوقها ملفوظاتهم ، وبالتالي يدخلون إلى امكانيات اللغة المدخّرة ، لإرادتهم اللسانية التحيينية . إنهما وعيان ، إرادتان ، وصوتان ، وإذن نيوتان تشتركان في الهُجْنَة الأدبية القصدية والواعية .

لكن بإبرازنا للمظهر الفردي لهذه المهجنة ، يجب أن نؤكد بقوة من جديد ، أنه داخل الهُجْنة الأدبية للرواية ، التي تبني صورة اللغة ، يكون المظهر الفردي ضرورياً لتحسين اللغة وربطها بكيان الرواية (مصائر اللغات تتشابه هنا مع مصائر المتكلمين الفرديّة) كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر السوسيو - لسانى : وهذا معناه إن المهجنة الروائية ليست هي ثنائية الصوت والثبرة (كما في البلاغة) فحسب بل ، هي مزدوجة اللسان . وهي لا تشمل فقط على وعين فردين ، على صوتين ، على نبرتين ، بل على وعين اجتماعيين - لسانيين - وعلى حقيقتين لسانيتين ، فى الحقيقة ، غتغلطين هنا بكيفية لأواعية (كما هو الشأن فى هجنة عضوية) بل هما قد التقينا بعوي ، وتتصارعان فوق أرضى الملفوظ .

فى هجنة قصيدة لايتعلق الأمر فحسب (وليس كثيراً) بمزج وإشارات الأسلوبين واللغتين ، وإنما يتعلق الأمر قبل كل شيء ، بالصدمة التى تُصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال . لذلك فإن هُجْنة أدبية قصيدة ليست هُجْنة دلاليةً تجريديةً ومنطقية (كما فى البلاغة) ، بل هي ملموسة واجتماعية .

طبعي أنه فى هُجْنة تاريخية عضوية لايمتزج فقط لغتان ، وإنما وجهتا نظر اجتماعيتان - لسانيتان (وأيضاً عضويتان) ، غير أنه هنا ، يكون مزيجاً سميكاً ومعتماً ، وليس تجاوراً وتعارضاً واعيين ، ومع ذلك ، من الضروريّ التدقيق بأن هذا الزيج السميك ، المعتم ، لوجهات النظر اللسانية حول العالم هو منتج بعمق ، تاريخياً داخل المهجنات العضوية : إنه يتطوي على رؤيات جديدة للعالم ، وعلى « أشكال داخلية » جديدة لوعي لفظي للعالم .

إن الهُجْنة الدلالية القصصية تكون بالحتم فى صيغة حوار داخلياً (خلافاً للهجنة العضوية) . ونجد هنا ، وجهتي نظر لاتتصهران ، وإنما تتجاوران حوارياً . وهذه الصيغة الحوارية للهجنة الروائية باعتبارها حواراً لوجهات نظر سوسيو - لسانية ، لاتستطيع ، كما هو مفهوم ، أن تمتد داخل حوار مُتَّمة دلاليةً وفرديةً : ذلك أن مظهرأ معيأ ، كاريئاً ويائساً عضويأ ، يكون ملتحماً بها .

وأخيراً ، فإن للمهجنة الثنائية الصوت ، القصصية ، المصاغة فى حوار داخلياً ، بنية تركيبية ذات خصوصية تأمة : نجد فيها أنه داخل ملفوظ واحد ، يتحد ملفوظان كامنان مثل جوايين لحوار ممكن . صحيح أن هذين الجوايين لن يستطيعا قط أن يتحينا كلياً ، وأن يتكونا فى ملفوظات متتية ، إلا أننا ننتين بوضوح شكلين الناقصين داخل بنية تركيب الجملة فى المهجنة الثنائية الصوت . ولايتعلق الأمر هنا ، بطبيعة الحال ، بمزج أشكال تركيبية لامتجانسة خاصة بأنساق لسانية مختلفة (وهو مايمكن أن يوجد فى هُجْجن عضوية) ، وإنما يتعلق الأمر بِصَمِّ ملفوظين فى واحد . وهذا يكون ممكناً أيضاً فى هجن بلاغية أحادية الصوت (وربما كان الضم هنا أكثر وضوحاً من حيث تركيب الجملة) ، غير أن المهجنة الروائية تتميز بتوحيد ملفوظين مختلفين اجتماعياً فى ملفوظ واحد .

ويمكن القول ، تلخيصاً للطابع المميز للهجته الروائية : خلافاً لمزيج اللغات المعتمد في ملفوظات تميش داخل لغات متطورة تاريخياً (بصفة عامة ، كل ملفوظ حتى داخل لغة حية له درجة كبيرة على نحو ما ، من التهجين) ، تكون الهجته الروائية نسقاً من توحيد اللغات ، منظماً أدبياً ، نفساً موضوعه إضاعة لغة بمساعدة لغة أخرى ، وتشكيل صورة حية للغة أخرى .

إن التهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ويجب أن ندقق بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تُضَيء (عادة تكون نسقاً من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعاً موضوعياً إلى حد ما ، لتصبح صورة . وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخذت اللغة المشخصة والمضيفة طابعاً موضوعياً ، لتتحول إلى النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية ، والأمثلة الكلاسيكية التي تُساق في هذا الصدد هي : دون كيشوت ، وروايات الكتائب الساخرين الانجليز فيلدينغ ، سموليت ، سترون ، ثم الرواية الألمانية الرومانسية الساخرة : هيل جان - بول^(١) . في مثل هذه الروايات ، نكتسب سرورة كتابة الرواية ووجه الروائي طابعاً من الموضوعية (هذا مانجده متحققاً ، جزئياً ، في « دون كيشوت » ثم فيما بعد عند سترون ، هيبيل ، وجان - بول) .

إن الإضاعة المتبادلة المصاغة في حوار داخلياً ، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها ، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص . ففي الإضاعة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للفتين داخل ملفوظ واحد ، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة ، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً .

إن الشكل الأكثر تميزاً ووضوحاً لهذه الإضاعة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية ، هو الأسلوب (Stylistation) .

وقد سبق القول بأن كل أسلية حقيقية هي تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين . وفيها يُقَدَّم ، إلزامياً ، وعيان لسانيان مفردان : وَغَي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسِّل) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة . وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر ، بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسِّل المعاصر وعند قرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسِّل ، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديديتين .

هذا الوعي اللساني الثاني للمؤسِّل ولعاصريه يباشر عمله اعتماداً على المادة الأولية للغة المؤسِّل . ولا يتحدث المؤسِّل عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسِّلها والتي هي « أجنبية » بالنسبة إليه . لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسِّل . فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خاصاً على اللغة موضوع الأسلبة : إنها تستخلص منها بعض العناصر ، وتترك البعض الآخر في الظل وتوجد نبوات خصوصية ومقامات تناغمية بين اللغة موضوع الأسلبة وبين الوعي اللساني المعاصر . وباختصار ، فإنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين لاترجم إرادة ماسيؤسِّل فحسب ، بل أيضاً الإرادة اللسانية والأدبية المؤسِّلية .

هذه هي الأسلبة . وقرىبا منها ، يوجد نوع آخر من الإضاعة المتبادلة هو التنوع . ففي الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، فويضها ، ويدخل إليها اهتماماته « الأجنبية » ، لكنه لا يدخل إليها مادته « الأجنبية » المعاصرة . والأسلبة بهذا المعنى ، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية . لكن إذا دخلت إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة ، شكل ، صيغة جملة ، إلخ) ... فإنها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ ، أو مفارقة ، عصرية .

غير أن « عدم الانضباط » هنا ، قد يكون مقصوداً ومنظماً : إذ يستطيع الوعي اللساني للمؤسلب ، ليس فقط إضاعة اللغة موضوع الأسلبة ، بل يستطيع أن يُدخِل فيها مادته التيماتية واللسانية . في هذه الحالة ، لا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتنوع (غالباً ما يصبح تهجيناً) .

إن التنوع يُدخل بحرية مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر ، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومعالجة بالنسبة لها .

إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة ، والتنوع ، كبيرة في تاريخ الرواية ولا تفوقها سوى الباروديا (Parodie) . فالأسلبات لقنت للنثر التشخيص الأدبي للغات . صحيح أن الأمر كان يتعلق بلغات (بل بأساليب) مكونة ومُشكَّلة أسلوبياً ، وليس بلغات خشنة ، وغالباً ما تكون إمكانات للتعدد اللساني الحي (لغات في صيرورة لم تتوفر بعد على أسلوب) . إن صورة اللغة التي تخلقها الأسلبة هي الأكثر صفاءً والأكثر اكتمالاً فنياً ، وتسمح بالحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي . لذلك كان أساتذة الأسلبة ، مثل بروسير ميرمي ، وهنري دورينييه ، وأناطول فرانس وآخرين ، يمثلون النزعة الإستيعابية في الرواية (فقط بالقدر المحدود الذي كان يسمح به هذا الجنس التصويري) .

إن دلالة الأسلبة في فترات تكوّن التيارات والمعالم الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي ، تشكل تيمة خاصة سنتناولها في الفصل الأخير التاريخي من هذا الكتاب .

وهناك نموذج آخر حيث نوايا اللغة المشخصة لاتتوافق مطلقاً مع نوايا اللغة المشخصة ، فقاومها وتصور العالم الغيري الحقيقي ، لامتساع اللغة المشخصة باعتبارها وجهة نظر منتجة ، وإنما عن طريق فضحها وتعطيمها ، وهنا يتعلق الأمر بالأسلبة البارودية .

غير أن الأسلبة البارودية لاتستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلا بشرط واحد ، وهو ألا يكون الغرض تحطيماً بسيطاً وسطحياً للغة الآخرين مثلما هو الشأن في الباروديا البلاغية . ولكي تكون جوهرية ومنتجة ، ينحتم على الباروديا بالضبط ، أن تكون أسلبة بارودية : عليها أن تميد خلق لغة بارودية وكأنها كُلُّ جوهر مالمك لمنطقه الداخلي وكأشرف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي يُوْشَرْتُ عليها .

بين الأسلبة والباروديا تقف - كما لو بين نصيين - الأشكال الأكثر تنوعاً من اللغات المتبادلة الإضاعة والمهجن المباشرة ، وقد تحدت بواسطة التعالقات الأكثر تنوعاً للغات والإرادات اللفظية

والاستدلالية التي التقت داخل الملفوظ الواحد نفسه . إن الصراع القائم داخل خطاب ، ودرجة المقالومة التي يُبدىها الخطاب موضوع - الباروديا تجاه الخطاب الذي يباشر عليه الباروديا ، ودرجة تشييد تشخيص اللغات الاجتماعية ، مثل درجة تفريدها داخل التشخيص ، والتعدد اللساني المحيط هو القائم دائماً بدور الخلفية الحوارية ودور المِرْثان مُرجع الصدى ... كل ذلك يخلق تنوعاً في طرائق التشخيص للغة « الأجنبية » .

إن التجاور الحواري للغات الخالصة إلى جانب التهجينات ، في الرواية ، هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات . والتجاوب الحواري للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات ، ويُتيح الإحساس بها ، ويُرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة .

وحوار الرواية نفسه ، بصفته شكلاً مُكوّناً ، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات الذي يرن داخل المهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية . كذلك ، فإن هذا الحوار هو من صنف خاص . فهو ، أولاً ، وكما سبق القول ، لا يستطيع أن يستنفد نفسه في الحوارات الذرائعية والتميائية للشخصيات . إنه يحمل داخله مُلْدية الأشكال اللانهاية للمقاولات الحوارية والذرائعية عند الذات التي لا يستطيع تلك التعددية أن تُذيبها ، ومن ثم فإنها تكفي بأن تبرز (كواحدة من الإمكانيات العديدة) ذلك الحوار اليائس والعميق للغات ، المخلد بالصيرورة نفسها الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمنجمع . إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعاشيها ، بل هو أيضاً حوار الأزمنة والحقب والأطام ، وحوار مايموت ويميش ، ويولد : هنا ينصهر التعايش والتطور معاً في الوحدة الملموسة الصلبة ، لتتوزع مليء بتناقضات لغات مختلفة . هنا الحوار يحمل بالحوارات الروائية المنحدرة عملياً من الموضوع ، والتي تستعير منه ، أي من حوار اللغات ذاك - يأسها ونقصها ، وصعوبة فهمها ، ووجودها الملموس ، وه طبيعتها (*naturalisme*) ، وكل مايميزها جذرياً عن الحواراتالدرامية الخالصة .

في مونولوجات وحوارات شخصيات الرواية ، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة .

وحتى حجة الرواية خاضعة لمشكلة ترابط اللغات واكتشافها المتبادل . ويجب على حجة الرواية أن تنسق كشف اللغات الاجتماعية والإيديولوجيات ، وأن تبرزها وتختبرها : اختيار الأقوال ، والرؤية للعالم ، والأساس الإيديولوجي للفعل ، وإظهار عادات العوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (مثلاً في الروايات الوصفية ، والجغرافية ، وروايات الطابع) والعوالم الاجتماعية الإيديولوجية خلال حقبة معينة (المذكرات الروائية ، مُغامرات الرواية التاريخية) ، أو أيضاً إظهار الأعمار والأجيال المتصقة بالفترات والعوالم الاجتماعية - الإيديولوجية (روايات التعلم والتكوين) . باختصار ، تصلح حجة الرواية لتشخيص الناس الذين يتكلمون وتشخيص أكوانهم الإيديولوجية . في الرواية ، يتم التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف داخل رؤية الآخرين للعالم ، على رؤيتها الخاصة . في الرواية تقع ترجمة إيديولوجية للغة الآخرين ، ومجاوزة

« أجنبيها » التي ليست سوى عرضية وخارجية ، وظاهرية .

إن التحديث الفعلي ، نحو حدود الزمن ، واكتشاف الحاضر الأبدى في الماضي ، هي خصائص مميزة للرواية التاريخية . وخلق تشخيصات للغات هي المعضلة الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي .

كل رواية في كليتها ، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستثمرين فيها ، هي هجين . لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى : إنه هجين قصدي وواع ، منظم أدبياً ، وليس مطلقاً مزيجاً معتمداً وآلياً من اللغات (بدقة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائي القصدي ، هو تشخيص أدبي للغة .

لأجل ذلك ، لا يرمي الروائي مطلقاً إلى استنساخ لساني (لهجوي) دقيق وتام ، لتجريبية اللغات الأجنبية التي يُدخلها في روايته . إنه لا يتوخى سوى التحكم الأدبي من تشخيص تلك اللغات .

وتتطلب المجنة الأدبية جهداً ضخماً : فهي مؤسلة كلية ، وموزونة بإمعان ، ومفكر فيها من البداية إلى النهاية ، وموضوعة على مسافة منا . وبهذا تختلف جذرياً عن مزج اللغات الذي نجده عند كتّاب النثر المبتذلين ، ذلك المزج السطحي ، العفوي ، بدون نسق ، الذي غالباً ما يقترب من الجهل . وفي مثل هذه التهجينات ، لا توجد ملامعات لأنساق لسانية محكمة بإتقان وإنما هي مجرد مزج لعناصر من اللغات . إنها ليست تنسيقاً بمساعدة التعدد اللساني ، بل هي في معظم الحالات ، لغة مباشرة للكاتب ، لاخالصة ، ولا مُشَيِّدة .

إن الرواية لا تعني مطلقاً من ضرورة الحصول على معرفة عميقة ودقيقة باللغة الأدبية . بل إنها تستلزم فضلاً عن ذلك ، معرفة لغات التعدد اللساني . إن الرواية توسيع وتعميق للأفق اللساني ، إنها تنقي وتشحد إدراكنا للفروقات الاجتماعية - اللسانية .

هوامش

- (١) نيقولا ليسكوف (١٨٣١ - ١٨٩٥) كاتب روسي خصص عمله الروائي للحياة الروسية في المدن والقرى وللبيئة الكنسية . ويشير باختصار هنا إلى المهيكات المباشرة (Skazy) ذات المحتوى الشعبي .
- (٢) أليكسي ريمزوف (١٨٧٧ - ١٩٥٧) كاتب روسي على مستوى كبير من الأصالة الفكرية والفوقية .
- (٣) إن طرائق تزييف أقوال الآخرين أثناء نقلها ، متعددة ؛ وكذلك طرائق اعتزالها إلى الميت عن طريق تكثيف محتواها الاحتمالي وكشفه . وفي هذا المجال ، نجد أن بعض الأضواء قد أُلقيت على الموضوع من جانب علم البلاغة وفن الجدل : منيج الكشف L'heuristique .
- (٤) كثيراً ما يكون الكلام الأمر كلاماً أجنبياً (راجع مثلاً ، الطابع الأجنبي للنصوص الدينية عند معظم الشعوب) .
- (٥) عندما نحلل كيفية مضموسة الكلام الأمر في الرواية ، يلزمنا أن ندخل في الاعتبار كون كلام أمر يستطيع في فترة معينة ، أن يصبح مقنعاً داخلياً . وهنا يحدث بالأخص في الأخلاق .
- (٦) ذلك أن كلامنا الخاص بتشديد شيئاً فشيئاً ، وببطء ، انطلاقاً من أقوال الآخر المحترف بها والمستوعبة ، والتي تكون حدودها في البداية غير مدركة تقريباً .
- (٧) يظهر سقراط في كتابات أفلاطون ، مثل صورة أدبية للحكيم والسيد وقد وضع على محك الاختبار من جانب المحررين .
- (٨) راجع كتابنا (مشكلات عمل دوستوفسكي الأدبي) لينفرد ١٩٢٩ ، وفي طبعته الثانية والثالثة بعنوان : مشكلات شعرية دوستوفسكي ، موسكو ١٩٦٣ . في هذا الكتاب أثيرت تحليلات أسلوبية للمفوضات الشخصية التي تكشف عنها أشكال مختلفة من الغفل والتضمين السليبي .
- (٩) تلك التجهيزات التاريخية اللازمية هي ، بصفتها عناصر هجينة ، ثنائية اللسان ، إلا أنها بطبيعة الحال ، محافظة على المعنى نفسه . وبالنسبة لنسق اللغة الأدبية ، فإن التجهيز نصف العضوي ، نصف القصدي ، عاصمة مميزة .
- (١٠) حتى ولو كان هؤلاء « الكتّاب » مغفلي الاسم ، أو كثرة « نماذج » كما في أساليب لغات مختلف الأجناس ، وأساليب « الرأي العام » .
- (١١) نودود - كوتليب غون هيسل (١٧٤٣ - ١٧٩٦) روائي ألماني يمكن أن نضمه بين ستورن Sterne وجان بول .

خطان أساسيان للمروية الفورية

الرواية هي التعبير عن الوعي الكاليلي للغة الذي ، برفضه لمطلقه لغة واحدة ووحيدة ، وتخليه عن اعتبارها بمثابة المركز الوحيد اللفظي والدلالي للعالم الأيديولوجي ، يُؤكّد بتعدد اللغات القومية وبالأخص ، الاجتماعية ، القابلة لأن تصير « لغات للحقيقة » مثلما تصير لغات نسبية ، غريبة ، محدودة : أي لغات للفعّات الاجتماعية ، وللمهن ، وللاستعمالات الجارية . إن الرواية تفترض لامركزية العالم الأيديولوجي لفظياً ودالياً ، ووعياً أدبياً لم يعد له مكان ثابت ، بل فقد الوسط الوحيد وغير القابل للمناقشة لِفكرِهِ الأيديولوجي ، وأصبح يوجد بين اللغات الاجتماعية داخل لغة واحدة ، وبين اللغات القومية داخل ثقافة واحدة (إغريقية ، مسيحية ، بروتستانتية) ، وعالم سياسي - ثقافي واحد (عماليك إغريقية ، امبراطورية رومانية ، الخ) .

ويتعلق الأمر هنا ، بثورة جد هامة وجذرية ، في مجال مصائر اللفظ البشري : فالنوايا الثقافية الدلالية والتعبيرية ، قد تحررت من نير لغة وحيدة ، ونتيجة لذلك ، لم تعد اللغة تدرك كأنها أسطورة ، أو كأنها شكل مطلق للفكر . ولتحقيق ذلك ، لا يكفي الكشف عن التعدد اللساني للعالم الثقافي ، وعن الاختلافات اللسانية الموجودة في اللغة القومية الخاصة بذلك العالم ، بل يجب أيضاً إظهار أن ذلك الحدث جوهري ، مع كل العواقب التي تنجم عنه ، وهو أمر لا يكون ممكناً إلا في شروط اجتماعية - تاريخية محددة .

ولكي تتم لعبة أدبية عميقة مع اللغات الاجتماعية ، فإن تحويلاً جذرياً لطريقة الإحساس بالكلام على المستوى الأدبي واللساني العام شيء ضروري . كذلك يتحتم التكيف مع الكلام بوصفه ظاهرة موضوعة مميزة ، لكنها قصدية في نفس الآن . إن من اللازم تعلم الإحساس به الشكل الداخلي « (بالمعنى الذي يعطيه له هيمبولدت) للغة الآخرين ، وه الشكل الداخلي « للفتنا الخاصة باعتبارها « أجنبية » . يلزم أن نتعلم الإحساس بما هو غربي ، غمطي ، مميز ، ليس في الأفعال والإشارات ومختلف الأقوال والتعابير وحسب ، بل في وجهات النظر ، والرؤيات للعالم التي هي ، عضوياً ، جزء لا يتجزأ من اللغة التي تعبر عنها . ولا يكون هذا ممكناً إلا لدى وعي يشارك عضوياً في كون من

الإضامة المتبادلة للغات . وهذا يستتبع بالضرورة تقاطعاً هاماً للغات داخل وعي معين مساهم بكيفية متسوية مع تلك اللغات المعدودة .

إن تفكيك مركزية العالم الإيديولوجي لفظاً ، والذي يجد تصويره في الرواية يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين ، ولها علاقة توتر وتبادل حي مع فئات اجتماعية أخرى . فإذا كان هناك مجتمع مغلّق على نفسه ، أو طائفة ، أو طبقة لها نواحيها الداخلية الوحيدة والصلبة ، فإن عليها أن تنفقت وأن تتخلّى عن توازنها الداخلي ، وعن اكتشافها بذاتها ، لتصبح مجالاً منتجا اجتماعياً لصالح نمو الرواية . قد يحدث هنا ، أن يتعرض حدث تعدد الأقوال واللغات للتجاهل من لدن وعي أدبي ولساني يمثل سلطة لغة وحيدة لا تقبل المناقشة . إن تعدداً لسانياً يقوم بضجة كبيرة خارج ذلك العالم الثقافي المغلق ، بلغته الأدبية ، لا يستطيع أن يتّبع للأجناس التصيرية الدنيا سوى تشخيصات موضّعة ، منزوعة من نواحيها ، ومن « الكلمات - الأشياء » وبدون إمكانيات في النثر الروائي . يتحتم على التعدد اللساني أن يغمر الوعي الثقافي ولغته ، وأن ينفذ إلى النواة ، وأن يعمل على تنسيب النسق اللساني البدني للإيديولوجيا وللأدب ، وعلى تحريره من طابعه الوثوقي الساذج .

لكن ذلك أيضاً يظل أقل من المطلوب . فحتى جماعة ممزقة من جراء الكفاح الاجتماعي ، إذا كانت مغلقة ومعزولة على المستوى الوطني ، فإنها تقدم أرضاً اجتماعية غير كافية لتحقيق تنسيب عميق للوعي الأدبي واللساني ، ولإعادة بنيتها على أساس صيغة نثر جديدة . إنه يتحتم على النوع الداخلي للهجة الأدبية وغيبتها الخارج - أدبي (أي مجموع التنظيم اللهجوي المتعلق بلغة قومية معينة) أن يحس بنفسه وكأنه قد غمرته أمواج يحيط من التعدد اللغوي الهام ، يتكشف في امتلاء نواياه ، وفي أنساقه الميثولوجية والدينية والاجتماعية السياسية والأدبية والثقافية والإيديولوجية . ولا يهم كثيراً إذا لم ينفذ هذا التعدد اللغوي الخارج - قومي إلى داخل نسق اللغة الأدبية وإلى داخل نسق أجناس النثر (مثلما تنفذ إليهما اللهجات الخارج - أدبية التي تنتمي لنفس اللغة) : ذلك أن التعدد اللغوي الخارجي سيثبت ويعمق التعدد اللغوي الداخلي للغة الأدبية نفسها . وسيضعف من سلطة الأساطير والتقاليد التي ماتزال تشل الوعي اللساني ، وسيفكك نسق الأسطورة القومية الملتحمة عضويّاً باللغة . وبجمل القول ، فإنه سيحطم كلية الإحساس الأسطوري والسحري للغة والكلام . إن المساهمة القوية في ثقافات ولغات الآخرين (مادامت المساهمة الواحدة مستحيلة بدون الأخرى) ستقود حتماً إلى فصل النوايا والفكر والتعبيرات عن اللغة .

إننا نتحدث عن « الفصل » بمعنى حذف ذلك اللحام المطلق القائم بين المعنى الإيديولوجي واللغة ، الذي يحدد الفكر الأسطوري والسحري . ولا جدال أن اللحام المطلق بين الكلمة والمعنى الإيديولوجي الملموس ، هو إحدى الخصائص المكونة والمجهرية للأسطورة ، وهي خاصية تحدد ، من جهة ، تطور التشخيصات الأسطورية ، ومن جهة ثانية ، تحدد إدراكاً نوعياً للأشكال اللغوية وللدلالات والملايمات الأسلوبية . فالفكر الأسطوري يخدم لغته التي تلد هي نفسها حقيقتها الأسطورية ، وتقدم علاقتها الخاصة وتعالقاتها اللسانية على أنها علاقت وتعالقات عناصر الواقع

(المرور من مقولات وتبعيات لسانية إلى مقولات متصلة بنسب الآلهة ونشأة الكون) . غير أن اللغة هي أيضاً في خدمة صور الفكر الأسطوري التي تشل نواياها جاعلة من الصعب على المقولات اللغوية أن تصير في متناول الإدراك ، مرنة ، وأكثر صفاء من الناحية الشكلية (عقب لحماها بالعلائق المشيئة تشبيهاً ملموساً) ، ومن ثم تحد من الإمكانيات التعبيرية للكلام . (١) .

بطبيعة الحال ، فإن هذه السلطة التامة للأسطورة على اللغة ، ولغة على إدراك الواقع وتصوره ، تموضع داخل الماضي ماقبل التاريخي للوعي اللغوي ، وإذن ، فهو حتماً ماضي افتراضي (٢) . لكن حتى عندما تكون مطلقة تلك السلطة قد أبطل مقصوها منذ أمد طويل (منذ العهد التاريخي للوعي اللساني) ، فإن المعنى الأسطوري لسلطة اللغة ، والعزو المباشر لكل دلالة ولكل تميرية ، إلى وحدتها غير القابلة للنقاش ، يستمران على نحو من القوة داخل الأجناس الإيديولوجية النبيلة جميعها ، ليجعلا من المجال على الأشكال الأدبية الكبرى اللجوء بكيفية مهمة إلى التعدد اللغوي . ذلك أن مقومة لغة شرعية واحدة ووحيدة ، مسنودة بالوحدة القومية التي ماتزال راسخة ، هي جد قوية بحيث لا يستطيع التعدد اللغوي أن يُنسب الوعي اللغوي أدياً ، ولا أن يفكك مركزته . ولن يتم هذا التفكيك اللفظي والإيديولوجي للمركزية إلا عندما تكون الثقافة القومية قد فقدت طابعها المغلق ، المستقل ، وأصبح لها وعي بذاتها بين الثقافات واللغات الأخرى . عندئذ ، سيتم نزع جذور الشعور الأسطوري من لغة مبنية على انصهارها المطلق للمعنى الإيديولوجي . وسيستمر ذلك شعوراً حاداً بالحدود الاجتماعية والقومية ، والدلالية ، وستكشف اللغة في طابعها الإنساني برمته . ووراء كلماتها ، وأشكالها ، وأصاليها ، ستبدأ بالظهور الوجوه المميزة قومياً ، والفردية اجتماعياً ، وكذلك تشخيصات المتكلمين التي ستظهر ، علاوة على ذلك ، وراء الطبقات جميعها لكل اللغات بدون استثناء ، بل حتى الأكثر قصدية منها : ستظهر وراء لغات الأجناس التعبيرية الإيديولوجية العليا . وتصبح اللغة (بدقة أكبر : اللغات) نفسها تشخيصاً يكمله أدياً وعي ، ورؤية ، وإدراك للعالم له طابع إنساني .

إن اللغة التي كانت قديماً ، تجسيدا لا يجادل ، ووحيدا للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة .

وتكتسي الأشياء طريقة مشابهة لما قلناه ، عندما تكون اللغة الأدبية الوحيدة والواحدة ، هي لغة الآخرين . إنه لامناص من أن تفكك وتخضع السلطة الدينية والسياسية ، والأيدولوجية التي هي مرتبطة بها . وفي أثناء هذا التفكك ، ينضج الوعي اللغوي اللامركز للنثر الأدبي ، المعتمد على التعدد اللساني الاجتماعي للغات القومية المتحدث بها .

هكذا ظهرت بنور النثر الروائي في عالم متعدد اللغة والأصوات ، خلال الفترة الهيلينية باليونان ، وفي روما الامبراطورية ، وفي أثناء تفكك المركزية الإيديولوجية لكنيسة القرون الوسطى ، وسقوطها . كذلك الشأن بالنسبة للزمنة الجديدة ، فلزدهار الرواية مرتبط ، دوماً بتحليل الأنساق اللفظية الإيديولوجية المستقرة ، وفي المقابل ، بتعزيز التعدد اللغوي والسعي إليه عن قصد سواء في

داخل حدود اللهجة الأدبية نفسها ، أو خارجها .

إن معضلة النثر الروائي ، في العصور القديمة ، جد معقدة ، فلم تكن بنور نثر ثنائي الصوت ، ازدواجي ، وبدائي ، كافية دائماً لما تتطلبه بنية الرواية التركيبية والتماتيكية ، بل إنها كانت تتفتح بالخصوص داخل أشكال أجناس تعبيرية أخرى : قصص واقعية ، أهجيات ساخرة (٣) ، وداخل بعض أشكال البيوغرافيا والسيرة الذاتية (٤) ، وداخل بعض الأجناس البلاغية الخالصة (مثلاً القدح اللاذع) (٥) ، وفي الأجناس التاريخية والرسائية (٦) . في تلك النصوص جميعها ، نجد بنوراً لتوزيع المعنى توزيعاً روائياً حقيقياً عن طريق التعدد اللغوي . وحسب هذا التخطيط الثنائي الصوت ، وفي نثر حقيقي ، قد شيدت أيضاً مغامرات « رواية الحمار » (لـ « لوسيان المزيف » ، ولد أبوليوس المزيف) ، ورواية بيترون .

هكذا تكونت ، في العصور القديمة ، عناصر هامة للرواية ذات الصوتين وذات اللغتين ، وهي عناصر قد مارست في العصور الوسطى وفي الأزمنة الحديثة ، تأثيراً قوياً على أكثر مغامرات الجنس الروائي أهمية : فقد أثرت على « رواية الاختبارات » (بتقريباتها : سير القديسين ، الاعترافات ، المضلات والمغامرات إلى عهد دوستوفسكي وإلى زمننا هذا) ، وعلى رواية التعلم والتطور (خاصة في تقريرها السر - ذاتي) ، وعلى الأهجية الساخرة من العادات ، وباختصار ، فقد أثرت على تنويعات الجنس الروائي جميعها التي تدخل إلى كيانها مباشرة تعدداً لهجياً ، وبالإضافة إلى ذلك أثرت على التعدد اللساني الموجود في الأجناس التعبيرية الدنيا والمألوفة . غير أنه في العصور القديمة ، لم تكن تلك العناصر المبعثرة داخل أجناس متعددة الأشكال ، تخرج بتبار الرواية العنيف ، ولم تكن تقدم سوى أمثلة معزولة ، مبسطة ، عن هذا الخط الأسلوبي (الذي يمثل كل من أبوليوس ، وبيترون) .

إن الروايات المسماة برواية « السفطائين » (٧) ترتبط بخط أسلوبي جد مغاير للخط الذي تحدثنا عنه . إنها تتميز بأسلوب واضحة ومنهجية لـ « مادة بنائها » ، أي أنها تتميز بصرامة أسلوب مونولوجي خالص (تجريدي ومؤتمثل) . ومع ذلك فإن هذه الروايات هي التي تبدو بتركيبها وتماتها ، معبرة على نحو أفضل ، عن طبيعة رواية العصور القديمة . لقد أثرت بقوة على تطور مغامرات الأجناس التعبيرية الأوروبية الكبيرة ، تقريباً إلى حدود القرن التاسع عشر : أثرت على رواية القرون الوسطى ، وعلى الرواية القزلة في القرنين الخامس والسادس عشر (أماديس ، وبخاصة الرواية الرعوية) ، وعلى الرواية الباروكية ، بل وعلى رواية عصر الأنوار (مثلاً ، روايات فولتير) . وقد حددت روايات السفطائين ، أيضاً ، إلى حد كبير ، النظريات المتصلة بالجنس الروائي بمقتضياته ، والتي سادت إلى حدود نهاية القرن الثامن عشر (٨) .

ومع ذلك ، فإن الأسلبة التجريدية المؤتملة لرواية السفطائين تقبل تنوعاً معيناً في الصيغ الأسلوبية . وهو أمر لا مفر منه ، بالنظر إلى تنوع الأجزاء التكوينية المستقلة نسبياً ، التي تدخل

بغزارة إلى جسم الرواية : سرد الكاتب ، سرد الشخص والشاهدين ، وصف المناظر ، والطبيعة ، والأماكن ، والأشياء النادرة ، وصنائع الفن ، والتوصيفات « المتكلفة » ، والاستطرادات المتوخية إتمام التيمات العالمة والفلسفية والأخلاقية واستفادها ، وكذلك الأقوال المأثورة ، والضحكات المتخللة ، والخطابات المتعلقة بأشكال بلاغية مختلفة ، والرسائل ، والحوار الواسع الأطراف . صحيح أن الاستقلال الأسلوبي لهذه العناصر المختلفة يختلف بكيفية ملحوظة ، عن استقلالها البنيوي ، وعن طابع جنسها التعبيري « المتبني » غير أنها تبدو ، جميعها ، متوفرة على التوابع نفسها ، واصطلاحية بدرجة متساوية . إنها موضوعة على الصعيد اللفظي والدلالي نفسه ، وتنقل بكيفية متشابهة ومباشرة ، مقاصد الكاتب .

غير أن الجانب الاصطلاحي نفسه ، مثله مثل الاستمرارية المتطرفة (والتحريرية) لتلك الأسلبة ، هما نوعيان في حد ذاتهما . فليس هناك ، من ورائهما ، أي نسق وحيد ، مهم ، متين ، ديني ، اجتماعي - سياسي ، فلسفي أو له صفة أخرى من الصفات . ذلك أن الرواية السفسطائية هي ، إيديولوجيا ، غير ممركة بكيفية مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لبلاغة « مدرسة السفسطائيين الثانية ») . فوحدة الأسلوب ، هنا ، قد تركت لنفسها ، مادامت غير منغرة في أي موقع ، وغير مُسندة بوحدة عالم ثقافي وإيديولوجي وحيد . ذلك أن وحدة هذا الأسلوب هي وحدة محيطية ، لفظية . والتجريد نفسه مع الانفصال المغالي لتلك الأسلبة ، يكشفان ذلك الأوقيانوس من التعدد اللغوي اللازم الذي تبتثق منه الوحدة اللفظية لتلك الأعمال انشاقاً بدون تحقيق تعال لذلك التعدد اللغوي عن طريق إدماجه في موضوعها (مثلما هو الشأن في الشعر الحق) . وللأسف ، فإننا لانعرف إلى أي حد كان هذا الأسلوب مُعَدّاً لكي يُمرَك تدقيقاً ، من خلال خلفية ذلك التعدد اللساني . لأنه لا يُستَبَعَد مطلقاً وجود إمكانية ترابط حوارات لعناصر ذلك الأسلوب مع لغات التعدد اللساني القائم آنذاك . فنحن نجهل مثلاً ، الوظائف التي تضطلع بها ، هنا ، التذكرات العديدة واللامتنجاسة التي امتلأت بها تلك الروايات (السوفسطائية) : فهل هي وظائف قصدية مباشرة ، مثل التذكر الشعري ، أم أنها شيء آخر ، ووظائف نثرية مثلاً ، وفي هذه الحالة ألن تكون تكوينات ثنائية الصوت ؟ هل الاستطرادات والحكم الموجودة بها ، هي دائماً قصدية مباشرة بدون سوء نية ؟ ألا تحمل ، غالباً ، طابعاً ساخراً ، بل بارودياً بكيفية واضحة ؟ في كثير من الحالات ، يضطرنا موقعها داخل تركيب الروايات إلى تخيل وجود ما ورد في تساؤلانا . هكذا ، فإنه في المواضيع التي تنفع فيها الاستطرادات الطويلة والتجريدية لتأجيل الفعل ، وقطع السرد عند النقطة الأكثر حدة وتوتراً ، نجد أن عدم ملائمتها نفسها (خاصة عندما تتعلق الاستطرادات الظرفية والمتخللة تعلقاً مقصوداً بتيمة ثانوية) تُلقِي على تلك المواضيع ظلاً من التوضيح ، وترغمنا على تخمين أسلبة بارودية^(٩) .

إن الباروديا ، إذا لم تكن حشنة (أي عندما تكون مصاغة نثراً أدبياً) يصعب كثيراً ، بصفة عامة ، الكشف عنها إذا لم نعرف خلفيتها اللفظية الأجنبية ، وسياقها الثاني . ولاشك أنه يوجد في الأدب العالمي كثير من الأعمال التي لا يخطر على بالنا اشتغالها على طابع بارودي . ومن المؤكد أن

أعمال الأدب العالمي التي يتم فيها التعبير بلا قصد سيء وبصوت واحد وحسب ، هي أعمال جد محدودة العدد . لكن هذا الأدب ينظر إليه انطلاقاً من جزيرة جد مختزلة في الفضاء والزمان ، هي جزيرة ثقافة لفظية أحادية النبرة والصوت . وكما سنرى ، فإنه توجد بعض أنماط الخطاب الثنائي الصوت وتنوعاته ، التي يصعب إدراك ثنائيتها الصوتية والتي ، بعد إعادة تركيز نبرتها على صوت واحد ، لا تفقد تماماً دلالتها الأدبية (من خلال اختلاطها بكتلة خطابات الكاتب المباشرة) .

ولاجدال في وجود أسلية بلرودية داخل تنوعات أخرى للخطاب الثنائي الصوت في رواية السفطائيين ، غير أن من الصعب تحديد قسطها بدقة (١٠) . لقد اختفت بالنسبة لنا ، إلى حد كبير ، تلك الخلفية المتعددة اللغة ، الدالة لفظياً ، والتي كانت تلك الروايات ترن من خلالها وتدخل معها في علاقة حوارية . ومن الممكن أن تكون تلك الأسلية التجريدية ، المستقيمة التي تبدو لنا ، في تلك الروايات جد رتيبة ومسطحة ، قد ظهرت أكثر حيوية وتنوعاً من خلال خلفية التعدد اللغوي لمصرها ومساهمة عناصرها في لعبة ثنائية الصوت والتحول مع تلك الخلفية .

إن رواية السفطائيين تكمن وراء ظهور الخط الأسلوبي الأول (كما سنصطلح على تسميته) للرواية الأوربية . وخلافاً للخط الثاني الذي كان ، خلال العصور القديمة ، قيد التكون في الأجناس التعبيرية الأكثر تنافراً ، ولم يكن له بعد شكل نمط روائي « منته » (ومن ثم لم يكن ممكناً أن يربط به لا روايات أبوليوس ولا روايات بيترون) ، فإن الخط الأول عرف أن يعبر عن نفسه في رواية السفطائيين بطريقة على جانب من الاكتمال والانتها ، محدداً بذلك ، كما أوضحنا ، مجموع التاريخ اللاحق لهذا الخط . وخاصيته الأساسية ، لغة وحيدة وأسلوب وحيد (معروضان بصرامة على وجه التقريب) ، أما التعدد اللغوي فيبقى خارج هذا الصنف من الرواية ، غير أنه يحدده بوصفه يقوم بدور الخلفية لحواره . وإلى ذلك التعدد اللغوي يربط ، بطريقة جدالية ودفاعية ، عالم الرواية ولغتها .

وفي تاريخ الرواية الأوربية اللاحق ، نعاين أن تطورها الأسلوبي يتبع هذين الخطين الأساسيين . والخط الثاني الذي ترتبط به أكبر أسماء الجنس الروائي (وأسماء مغايراته وبعض الأعمال الاستثنائية) ، يُدخل التعدد اللغوي الاجتماعي إلى جسم الرواية ، مستعملاً إياه لتنسيق معناها ، رافضاً في غالب الأحيان ، اللجوء إلى خطاب الكاتب المباشر والخالص . فالخط الأول وقد تعرض لتأثير رواية السفطائيين القوي ، يترك - بصفة عامة - التعدد اللغوي في الخارج ، أي خارج لغة الرواية التي هي لغة مؤسلة بطريقة روائية نوعياً . ومع ذلك ، فهي ، كما سبق القول ، لغة قد وضعت ليتم إدراكها من خلال خلفية التعدد اللغوي ، ويربطها مع بعض العناصر التي تتصل بها حوارياً . فالأسلية التجريدية ، المؤمثلة لتلك الروايات ، لا تكون ، إذن ، محددة بموضوعها وبالتعبير المباشر للمتكلم وحسب (مثلما هو الشأن في الخطاب الشعري الخالص) ، بل أيضاً بأسلوب الآخرين ، وبالتعدد اللغوي . وهذه الأسلية تستتبع إلقاء نظرة على لغات الآخرين وعلى وجهات نظرهم ومنظوراتهم الدلالية والغيرية . وعلى هذا النحو يتبدى أحد الاختلافات الأساسية بين أسلية

الرواية وأساليب الشعر .

وبعد شاكلة الخط الأول ، ينقسم الخط الأسلوبى الثانى بدوره إلى سلسلة من المغايرات الأسلوبية الأصلية . وفي الأخير ، يتقاطع كلا الخطين ويتشابهان بطرائق عديدة ، وبتميز آخر ، تتأرجح أساليب مادة البناء بتوزيعها التسيقي المتعدد اللغة .

لنقل بضعة كلمات عن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً .

لقد كان الوعي الأدبى اللفظى (وبكيفية أكثر اتساعاً ، اللفظى أيديولوجياً) لمؤلفي تلك الروايات وسامعها وعياً مركباً : فمن جهة ، كان متركزاً اجتماعياً وإيديولوجياً لتكوينه فوق أرض صلبة لمجتمع الطبقات والمجموعات المغلقة . كان تقريباً ، وعي مجموعة مغلقة بطابعه الاجتماعى المؤمن المنغلق على نفسه ، والمكتفى بذاته . لكن في الوقت نفسه ، من جهة ثانية ، لم يكن ذلك الوعي يملك لغة وحيدة ملتزمة عضوياً بعالم الأسطورة والخرافات ، والمعتقدات والتقاليد ، والانساق الإيديولوجية ، عالم هو أيضاً عالم ثقافى وإيديولوجى . فمن خلال العلاقة مع الثقافة اللفظية ، صار ذلك الوعي لامركزياً وعالمياً ، بدرجة على جانب من الأهمية . وبالنسبة لذلك الوعي اللفظى الأدبى ، فقد كانت القطيعة بين اللغة والمادة الخام من جانب ، وبين المادة الخام والحالية المعاصرة من جانب آخر ، قطيعة مُكوّنة في الأساس . لقد كان يعيش داخل عالم من اللغات والثقافات الأجنبية ، وخلال إعادة بنيتها وتمثلها ، وخلال ارتباطها بوحداية منظور مجموعة مغلقة ومنظور طبقة ومثلها العليا ، وأخيراً خلال معارضة تلك اللغات والثقافات الأجنبية للتعددية اللغوية القائمة في المستويات الشعبية الدنيا التى كانت تحيط بها ، خلال كل ذلك ، تكون وتشيد الوعي اللفظى الأدبى لدى المؤلفين ولدى الجمهور المستمع لرواية الفروسية المنظومة شعراً . لقد كان ، باستمرار ، على صلة بخطابات الأجانب وعوالمهم : الأدب القديم ، الأساطير المسيحية ، « المحكمات المباشرة » البروتونية والسينية (لكنه لم يتصل بالمحكى الملحمى القومى ، الشعبى ، الذى كان يقترب من أوجه في نفس فترة رواية الفروسية ويتوزع معها ، لكن باستقلال عنها ، وبدون أن يؤثر فيها مطلقاً) ، وكل ذلك استغفيل كإداة بناء غير متجانسة ومتعددة لغوياً (اللاتينية واللغات القومية) ، كان يرتديها ، بعد إعلاء مظهرها الأجنبى ، وعي الطبقة والمجموعة المغلقة « الواحد » لرواية الفروسية . فالترجمة والتعديل ، وإعادة الإبراز ، والتأويل من جديد ، والتوجيه المتبادل ، بدرجات مختلفة ، مع خطاب الآخرين ونواياهم ، تلك كانت سرورة تكوين الوعي الأدبى الذى خلق رواية الفروسية . يُستلَم بأن جميع مراحل الترجمة المتبادل مع خطاب الآخرين ، لم يتم اجتيازها من لُدى الوعي الفردي لهذا أو ذاك من مؤلفي رواية الفروسية ، إلا أن تلك السرورة مع ذلك ، قد تمت داخل الوعي اللفظى أدبياً لعصر المؤلف ، وكانت تحدد الأعمال التى يكتبها أفراد معزولون . إن مادة البناء واللغة لم تكونا معطائين داخل وحدة مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لخالفى الملحمة) ، وإنما كانتا تُنتزعان الواحدة من الأخرى ، وكانتا مفصولتين ومرغمتين على أن تبحث كل واحدة عن الأخرى .

إن هذا هو مايمجد أصالة أسلوب رواية الفروسية . إنه أسلوب لا يشتمل على بعض السناجعة

اللفظية والمردية . فالسناجة (إذا ملوحت في) يتوجب وضعها على حسب الوحدة الاجتماعية الصلبة التي لم تتفكك بعد ، والتي تعرف كيف تدخل إلى جميع عناصر مادة بناء الآخرين ، وكيف تعيد صوغها وتغير نيتها ، بحيث يتبدى لنا عالم تلك الروايات وكأنه عالم واحد ، على شاكلة العالم الملحمي . وبالفعل ، فإن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً ، توجد على حدود الملحمة والرواية ، لكنها تحتازها ، بكيفية واضحة ، في اتجاه الرواية . كذلك فإن النماذج الأكثر عمقاً واكتمالاً ، مثل نص « بارزيفال parzifal » لولفرام (١١) ، تتقدم نحونا ، منذ ذلك التاريخ ، وكأنها روايات حقيقية . ونحن لانستطيع بأي حال أن نربط بارزيفال ذلك بالخط الأسلوبى الأول والخاص للرواية . فالأمر يتعلق ، هنا ، بأول رواية ألمانية ثنائية الصوت بعمق وإلى أبعد حد ، استطاعت أن تطابق بين تصلب نواياها ، وبين احترام حافظ وحكيم للمسافات تجاه اللغة ، لغة موضوعة ومنسبة بدرجة جد خفيفة ، كأنها قلامة مبهمة عن شفتي الكاتب بواسطة ابتسامة ساخرة . (١٢)

ومن وجهة نظر لسانية ، سار الأمر على نفس الشاكلة بالنسبة للروايات النثرية الأولى . فعنصر الترجمة وإعادة القولة ، يبدو هنا بكيفية أكثر إثارة للانتباه وأكثر خشونة . ويمكن القول بدون مواربة أن النثر الروائى الأوربي ولدوتشيد داخل سيرة ترجمة حرة (محولة) لأعمال الآخرين الأدبية . وخلال بدايات النثر الروائى الفرنسى فقط ، لم يكن هذا المظهر للترجمة بمعناه الحقيقي على نفس التمييز ، ففي تلك السيرة ، الشيء الأهم هو « نقل » الأبيات الشعرية الملحمية إلى النثر . غير أن ميلاد النثر الروائى فى ألمانيا يكسب ، حقيقة ، قيمة رمزية : إنه من إنجاز أروستقراطية فرنسية تشبعت بالخصائص الجرمانية ، ولجأت إلى ترجمة أو نقل النثر أو المنظومات الشعرية الفرنسية .

لقد كان العومى اللسانى لكتاب الرواية النثرية ، لمركبياً ومنسباً بكيفية تامة كان عياً يتجول بحرية بين اللغات بحثاً عن موده ، فاصلاً بسهولة أية مادة عن أية لغة فى المتناول ومشركاً لها فى بناء « لغته » و« عالمه » . ولم تكن « لغته » ، وهى لم تستقر بعد وماتزال فى صيرورة ، تُبدي أية مقاومة أملم المترجم - الناقل ، كذلك فإن القطيعة بين اللغة والمادة كانت تامة ، فلم تكن إحداها تبالي بالأخرى ، ومن هذا الاستلاب المتبادل وُلد « الأسلوب » الخاص بذلك النثر .

والحقيقة أننا لانستطيع حتى أن نتحدث هنا عن الأسلوب ، وإنما فقط عن شكل العرض : فهنا بالذات تم تعويض الأسلوب بالعرض . إن الأسلوب يتحدد بعلاقة راجحة وخلاقة للخطاب بموضوعه ، وبالتكلم نفسه ، وبخطاب الآخرين . إنه يسعى إلى أن يصل ، عضويًا ، المادة باللغة واللغة بالمادة . ولايمثل الأسلوب ، خلع هذا العرض معطى مكرنا ومشيدا أدبيا . فهو إما أنه يلج مباشرة وتلقائيا بموضوعه ، كما فى الشعر ، وإما أنه يحرف نواياه ، كما فى النثر الأدبى (الروائى) - الناثر هو أيضاً لايشر لغة الآخرين ، بل يبنى بها التشخيص الأدبى) . هكذا فإن رواية الفروسية المنظومة شعراً ، حتى وهى محددة بقطيعة بين المادة واللغة ، تتعالى مع ذلك بتلك القطيعة ، وتجعل المادة تشارك فى اللغة ، وتخلق مغايراً أصيلاً للأسلوب الروائى الحقيقى (١٣) . لكن أول نثر روائى أوربي إنما

ولد وتشكل تلقياً ، بوصفه نثراً للعرض ، وهو ماسبق مصره لأمدٍ طويل .

بطبيعة الحال ، فإن الخصوصية النوعية لنثر العرض ذاك ، لم تتحدد بحدت الترجمة الحرة لنصوص الآخرين وحسب ، ولا العالمية الثقافية للكتاب وحدها (ذلك أن كثيراً من الكتاب ومن مستمعي رواية الفروسية الشعرية ، كانت لهم ثقافة علمية كافية) وإنما تعبدت ، قبل كل شيء ، بكون ذلك النثر لم يعد له لاقاعدة اجتماعية وحيدة وصلبة ، ولا استقلال رائق ومضمون لطبقة منفصلة .

ومن المعلوم أن الطباعة قد لعبت دوراً استثنائياً ، هاما في تاريخ رواية الفروسية النثرية ، لأنها وسعت جمهور مستمعيها ومزجت اجتماعياً بين فئاته ^(١٤) . لقد أسهمت أيضاً في نقل الكلام إلى سجل الإدراك الصامت ، وهو حدث جوهري بالنسبة للرواية .

وهذا الضلال الاجتماعي للرواية النثرية ، على أثر تطورها ، سار دائماً إلى أبعد ، فبدأت عندئذ التقلبات الاجتماعية لرواية الفروسية التي نشأت خلال القرنين الرابع والخامس عشر ، وهي تقلبات ستنتهي بتحويلها إلى « أدب شعبي » موجه للفئات الاجتماعية الدنيا ، وسيتم إخراجها من منطقة ذلك الأدب على يد وعي الرومانسيين ذي التوجيه الأدبي .

لنتوقف قليلاً عند خصوصية تلك الخطابات الأولى للرواية النثرية المفصلة عن مادتها ، وغير المشبعة بإيديولوجيا اجتماعية وحيدة ، والمخاطبة بلغات وألسنة مختلفة لانتقيدها في أن تكون دعامة ولا مركزاً لها . إن تلك اللغة النათية ، المنغرس في لا مكان ، هي لغة منوورة لأن تصير اصطلاحية بكيفية نوعية . ولا يتعلق الأمر بالاصطلاح السليم للمخاطب الشعري ، وإنما بذلك الذي يتولد من استحالة استعمال الخطاب أدبياً ، وإعطائه شكلاً تاماً يشمل جميع عناصره .

إن الخطاب ، محروماً من مادته ، ومن إيديولوجيته « الواحدة » الصلبة والعضوية ، يتبدى مليحاً بالزائد عن الحاجة وبالناصر غير المجدية ، ومن ثم لا يتقبل تأويلاً أدبياً حقيقياً . وكل ذلك الزائد يجب أن يُحْمَد أو أن ينظم بطريقة تنتفي معها المضايقة . يلزم انتشار الخطاب من حالة المادة الأولية . وما يحقق هذا الغرض هو اصطلاح نوعي : فكل ما لا يمكن تأويله يكتسب شكلاً اصطلاحياً مدموغاً ، ويقع صفقه وتسويته وتزيينه الخ . وكل ما هو مجرد من التأويل الأدبي حقيقة ، يجب أن يعرض بما هو ، اصطلاحاً ، مقبول من الجميع وله صفة تزيينية .

لماذا يستطيع خطاب ، منزوع من مادته ومن إيديولوجيته الوحيدة ، أن يفعل بتشخيصه المرن ، وبغنى مختلف أشكاله ، وبخفيته وفروقات توليفاته ، وبينته التركيبية والنثرية ، وبالتعدد الذي لا ينفد لمعناه الغيري والاجتماعي ؟ إن خطاب العرض ليس له ما يصنعه بكل هذا الذي لا يمكن لحمه عضويها بمادة بنائه أو غمره بنواياه . لهذا السبب فإن كل ذلك ينظم خارجياً ، بطريقة مصطلح عليها : التشخيص الصوتي ينزع نحو رخامة فارغة ، والبنية التركيبية والقصدية نحو الخفة والسهولة الجوفتين ، أو نحو تعقيدات بلاغية متضخمة وجوفاء أيضاً تقضي إلى تزيينة خارجية ، وينزع تعدد المعنى نحو دلالة أحادية فارغة . طبعي ، أن بإمكان نثر العرض أن يتزين ، بوزارة ، باستعارات

شعرية ، غير أنها ستفقد ، في هذا الاستعمال معناها الشعري الحقيقي .

هكذا يبدو أن نثر العرض هذا ، يُصنَّفُ على القطيعة المطلقة بين اللغة والمادة ويكرسها ، كما أنه يجد لها شكلاً اصطلاحياً ومفتعلاً للتجاوز الأسلوبي . ومنذ ذلك الحين ، يصبح بإمكان ذلك النثر أن يحصل على أية مادة ، ومهما كان أصلها . فاللغة بالنسبة له ، عنصر محايد ، فضلاً عن أنها سائفة ومزينة ، تسمح له بأن يركز الاهتمام على محتوياته المادة نفسها من عناصر آسرة ، ملفتة ، مؤثرة وذات أهمية خارجياً .

في هذا الاتجاه تطور نثر العرض داخل رواية الفروسية ، إلى أن أدرك ذروته في رواية « أمادييس »^(١٥) ، ثم في الرواية الرعوية . لكنه ، وهو على الطريق ، اغتنى بمظاهر جديدة وهامة سمحت له بالاقتراب من الأسلوب الروائي الحقيقي ، وبتحديد الخط الأسلوبي الأول الذي هو خط جوهرى داخل الرواية الأوربية المتطورة . والحق ، أن هذا الخط ليس هو الموضوع الذي سيتم فيه ، انطلاقاً من الرواية ، الجمع العضوي للغة بالمادة وتأويلهما ، بل تحقق ذلك داخل إطار الخط الثاني ، وداخل أسلوبه الذي يعرف نوابه وينسقها ، وهي الطريق التي أصبحت أكثر أهمية وإنتاجاً في تاريخ الرواية الأوربية .

وبينا كان يتطور نثر العرض ، تشيدت مقولة خاصة ، مُثَبِّتة ، هي مقولة « أدبية اللغة » أو بالأحرى (بتعبير أقرب إلى مفهومنا البدئي) ، « تنبيل اللغة » . وليست هذه مقولة أسلوبية بالمعنى الدقيق ، لأنها ليست مُسندة بأي مقتضى لازم ، محدد وجوهري بالنسبة للفن وللأجناس الأدبية ، وليست ، كذلك ، منقولة لسائبة تستطيع أن تمزق اللغة الأدبية بوصفها وحدة لهجوية محددة اجتماعياً . إن مقولة « الأدبية » والتنبيل تقع على الحدود بين المقتضيات الضرورية والتقديرية الأسلوبية ، وبين المعانية والضبط اللسانيين (أي التأكد من ملائمة شكل معين لهجة محددة ، ومعاينة دقتها اللسانية) .

وفي لغات مختلفة وخلال فترات متباعدة ، نجد أن هذه المقولة العامة « لغة أدبية » (مثل مقولة « خارج الأجناس التصويرية ») ، تمتلئ بمحتويات ملموسة متنوعة ، وتأخذ معاني مختلفة سواء في التاريخ الأدبي أو في تاريخ اللغة الأدبية . لكن دائماً وفي كل مكان ، يكون شعاع فعلها هو لغة الكلام في بيئة متعلمة ومثقفة (في حالتنا ، لغة كلام جميع أعضاء « مجتمع مُتميز ») ، إنه اللغة الرسائية المستعملة في الأجناس المألوفة والنصف - أدبية (الرسائل ، المذكرات الخاصة) ، وهو أيضاً [أي شعاع فعل اللغة الأدبية] لغة الأجناس التصويرية الاجتماعية الإيديولوجية (الخطب المملة من كل نوع ، الاستطرادات ، الأوصاف ، المقالات ، الخ) ، وأخيراً ، جميع أجناس الفن الأدبي الثرية وبخاصة الرواية . وبعبارة أخرى فإن هذه المقولة تزعم أنها تنظم مجال اللغة الأدبية والمألوفة (بالمعنى اللهجوي) الذي لا تنظمه الأجناس التصويرية الدقيقة التي تكونت من قبل بمقتضياتها المحددة والمتغيرة تجاه لغتها . وواضح أن مقولة الأدبية العامة لا مكان لها في الشعر والملمحة والتراجيديات . إنها تُفْنِن التعدد اللغوي المتكلم به والرسائل ، الذي يستمر ، من كل جهة ، الأجناس الشعرية

المستقرة ، الدقيقة ، التي لا يمكن لمقتضياتها الضرورية ، في أية حالة ، أن تطبق على لغة الكلام أو على اللغة الرسائية المستعملة ^(١٦) . إنها تهدف إلى تنظيم ذلك التعدد اللغوي ، وإلى أن تتركس وتقنن ، من أجله ، أسلوباً لفظياً معيناً .

لنكرر القول : يمكن للمضمون الملموس لمقولة « أدبية اللغة » بما هي عليه ، والتي هي مقولة خارج الأجناس التعبيرية ، أن تكون متنوعة إلى ما لانهاية ومحددة وملموسة على وجه التقريب . إنها تستطيع أن تعتمد على نوايا إيديولوجية متنوعة من الناحية الثقافية ، وأن تبرز ذاتها بمصالحها وقيمها المختلفة : مثلاً ، الحفاظ على الطابع المغلق لمجتمع محظوظ (لغة وِسْرَط متميز) ، حماية المصالح القومية المحلية ، أو مثلاً ضمان تفوق اللهجة التوسكانية في اللغة الأدبية الإيطالية ، أو الحفاظ على المركزية السياسية الثقافية مثلما كان عليه الحال بفرنسا خلال القرن الثامن عشر . فضلاً عن ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تتوفر على « منجزين » ملموسين مختلفين : نحو أكاديمي ، مدرسة ، صالونات ، تيارات أدبية ، أجناس تعبيرية معينة ، وهلم جرا ... بالإضافة إلى ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تنزع نحو حدودها اللفظية ، أي نحو الدقة اللفظية : وفي هذه الحالة تنعم إلى أقصى حد ، لكنها ، بالمقابل ، تفقد تقريباً كل لونها الإيديولوجي ووضوحه (مع تقديم تبرير لموقعها : « ذلك هو روح اللغة » ، « هذا فرنسي ») ، وتستطيع ، بالمقابل أن تنزع نحو حدودها الأسلوبية ، وعندئذ يتجسد مضمونها إيديولوجياً كذلك ، ويكتسب تحديداً دلالياً معيناً ، غريباً وتعبيرياً ، وتضفي مقتضياتها الضرورية على المتكلم والكاتب صفات مميزة على نحو ما ، وفي تلك الحالة يبرز المضمون نفسه على هذا النحو : « هكنا يجب أن يفكر ويتكلم ويكتب رجل متميز » (أو « كل رجل رقيق وحساس » الخ .) . في هذه الحالة الأخيرة ، تمارس الأدبية التي تنظم أجناس الحياة العملية والجارية (المهادنات ، المراسلات ، الصحف) تأثيراً قوياً ، وأحياناً عميقاً ، على الفكر التطبيقي ، بل على أسلوب الحياة ذاته ، وتحلق « أفراداً أديين » و« أفعالاً أدبية » . وأخيراً ، فإن درجة فعالية هذه المقولة وأهميتها التاريخية بالنسبة لتاريخ اللغة الأدبية ، يمكن أن تتباين ، يمكنها أن تكون جد هامة مثلما كانت عليه في فرنسا خلال القرنين السابع والثامن عشر ، أو أن تكون تافهة : كما في بعض الفترات ، حيث اكتسح التعدد اللغوي (بل واللهجوي) حتى الأجناس الشعرية الكبرى . ومن الواضح أن درجات تلك الفعالية التاريخية وطابعها ، يتوقفان على مضمون المقولة ، وعلى صلابه واستقرار السلطة الثقافية والسياسية التي تعتمد عليها .

إننا لن نتناول إلا عَرَضاً هذه المقولة ذات الأهمية الكبيرة والتي هي « الأدبية العامة للغة » . وما يهمنا هو دلالاتها ، لا بالنسبة للأدب في عمومه ، أو لتاريخ اللغة الأدبية ، وإنما بالنسبة لتاريخ الأسلوب الروائي وحده . ففي هذه المسألة ، تكتسب هذه المقولة أهمية كبيرة : مباشرة ، بالنسبة لروايات الحظ الأسلوبية الأول ، وغير مباشرة بالنسبة لروايات الحظ الثاني .

تزعم روايات الحظ الأول أنها تنظم وترتب أسلوبياً ، التعدد اللغوي للغة الكلام وللأجناس الرسائية الجارية ، والنصف - أدبية . وهذا يحدد إلى حد كبير علاقتها بالتعدد اللغوي . أما روايات

الخط الثاني ، فإنها تحول تلك اللغة المستعملة والأدبية المنظمة « والمتبلة » ، لتجعل منها مادة بناء راجحة في عملية تنسيقها الخاص ، كما تجعل من أولئك الذين يستخدمون تلك اللغة - « الشخصيات الأدبية » - بأفكارهم وه أفعالهم الأدبية » ، تجعل منهم شخصوها الأساسية .

إننا لانستطيع أن نفهم الجوهر الأسلوبي لخط الرواية الأول ، إذا لم ندخل في الاعتبار حدثاً هاماً : وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات بلغة الكلام ، وبالأجناس التعبيرية في الحياة الجارية وفي العادات . إن خطاب الرواية يتشيد داخل تفاعل مستمر مع خطاب الحياة الجارية . ورواية الفروسية الثرية تعارض التعدد اللغوي « الوضع » ، « المبتذل » في جميع مجالات الحياة ، ولكي توازنه ، فإنها تبرز خطابها المؤمل ، المنبل على نحو خاص . والخطاب « المبتذل » ، « الخارج - الأدبي » ، هو خطاب مشبع بالنوايا الوضيعة ، وبالتعابير الخشنة المسرفة في السوقية ، المقيدة بتداعيات بذيفة ، داعة ، ولذلك فإنه يحتفظ بأثر من سياقات مربية . ورواية الفروسية تعارضه بخطابها المرتبط فقط بالأفكار الرفيعة والنييلة ، والذي يستحضر سياقات سامية ، تاريخية وأدبية ، عالمة . فضلاً عن ذلك ، فإن هذا الخطاب ، المنبل على هذا النحو ، يستطيع ، خلافاً للغة الشعرية ، أن يُعوض اللغة المبتذلة للمحادثات والرسائل والأجناس التعبيرية المألوفة الأخرى ، تماماً مثلما تعوض التورية تعبيراً خشناً ، لأنه خطاب يسعى إلى التوجه نحو الفلكل نفسه الذي تتحرك داخله لغة الحياة .

وبذلك تصبح رواية الفروسية وسيلة لنقل مقولة أدبية اللغة ، المسقطلة عن الأجناس . إنها تدعى القدرة على فرض معاييرها على اللغة الجارية . وعلى تلقين الأسلوب الجميل والنيرة الجيدة ، وكذلك طريقة التحدث في المجتمع ، وكتابة رسالة ، وهكذا دواليك . وقد كان تأثير رواية أماديس هاماً بكيفية استثنائية في هذا المضمار ، فنشرت كتب خاصة من نوع « كنز أماديس » ، وه كتاب « الإطراعات » ، ومجاميع لتفاجز المحادثات ، والرسائل ، والخطب ، الخ .. المستخرجة من الرواية ، وهي كتب انتشرت على نطاق واسع ، وأثرت تأثيراً قوياً على امتداد القرن السابع عشر . لقد قدمت رواية الفروسية كلاً ما لجميع المواقف والطوارئ الممكنة ، وعارضت في كل مكان ، الكلام المبتذل ذا الاختيارات الخشنة .

ويقدم لنا سرفانتيس تشخيصاً أدبياً عبثياً عن لقاءات بين الخطاب المنبل بواسطة رواية الفروسية . وبين الخطاب المبتذل ، وهي لقاءات في جميع المواقف لها أهميتها بالنسبة للرواية وللحياة على السواء . ويظهر القصد الجنائي للغة المنبلة أمام التعدد اللغوي ، داخل دونكيشوت ، في حوارات سانشو ، وحوارات ناطقين آخرين باسم الواقع اليومي الخشن التعدد اللغة ، وأيضاً في دينامية الموضوع . إن الصوغ الحوارية الداخلي الكامن ، القائم داخل اللغة النييلة ، قد وقع هنا تخيينه وإضاءته (في حوارات الموضوع وديناميته) ، إلا أنه ، مثل كل صوغ حوارية حقيقي للغة ، لا ينضب معينه تماماً ، ولا ينتهي نهاية سيقية .

وبالنسبة للخطاب الشعري ، بمناه الضيق ، فإن مثل هذه العلاقة بالتعدد اللغوي الخارج - أدبي ، هي علاقة مستبعدة . فالخطاب الشعري بما هو عليه ، متعذر ومستحيل في مواقف عادية

وضمن الأجناس التعبيرية المألوفة . إنه لا يستطيع حتى أن يعارض مباشرة التعدد اللغوي لأنه لن تكون هناك أية أرض مشتركة بينهما . صحيح أنه يستطيع أن يؤثر في الأجناس التعبيرية المألوفة ، بل وفي لغة الكلام ، لكن فقط بطريقة غير مباشرة .

ولكى تنجز رواية الفروسية الثرية مهمتها في التنظيم الأسلوبي للغة المستعملة فإن عليها ، بطبيعة الحال ، أن تدخل إلى بنيتها كل تعدد الأجناس الإيديولوجية ، وضمن - الأدبية والأجناس التداولية . إن رواية الفروسية تماماً مثل رواية السفسطائين ، تمثل موسوعة شبه كاملة عن أجناس عصرها التعبيرية . فبنية الأجناس التعبيرية المتخللة كلها ، كانت قد اكتملت واستقلت : فكان بإمكانها إذن أن تنفصل بسهولة عن الرواية وأن تنتصب على انفراد ، بوصفها نماذج . طبعي أن أسلوب الرواية كان ، حسب الجنس التعبيري المدخل إليها ، يختلف قليلاً نتيجة لذلك (إذ لا يستجيب سوى لحد أدنى من مقتضيات الجنس التعبيري الضرورية) ، لكن ، بالنسبة للجوهر ، كان يظل موحد الطابع . أما بالنسبة للغات في المعنى الدقيق لتلك الأجناس المدخلة ، فليس هناك ما يقال : فعبر ذلك التنوع كله للأجناس المتخللة ، تغطي بطريقة موحدة ، اللغة المنبلة نفسها .

إن وحدة أو بتعبير أدق ، تماثل هذه اللغة المنبلة لا يمكن أن يكفي بذاته : إنه تماثل جدالي وتجريدي . ويوجد في أصل تكوّنه ، موقف نبيل معين تجاه الواقع الوضع . لكن وحدة هذا الموقف النبيل ووفاءه لذاته قد دُفِعَ في مقابلهما ثمن من التجريد الجدالي ، لذلك فإنهما جامدان ، ثابتان وصفراوان . بالإضافة إلى ذلك لا يمكن للمسألة أن تكون على غير ماهي عليه نظراً للضلال الاجتماعي وانعدام أى أساس إيديولوجي في تلك الروايات . إن المنظور الفكري والتعبيري لهذا الخطاب الروائي ليس هو المنظور المتغير الحارِب نحو لا نهائية الواقع لدى إنسان حي متحرك وإنما هو مثل منظور متجمد لإنسان يحول أن يحتفظ دائماً بالوضعية الثابتة نفسها ، والذي قد يتحرك ، لا لكي يرى ، وإنما على العكس ، لكي يُعرض عما هو أمامه فلا يلاحظ شيئاً ، ولكي يستغرق داخل ذاته ، إنه منظور مملوء ، لا بالأشياء الحقيقية ، بل بالتذكرات اللفظية للأشياء ، وبالصورة الأدبية المجاورة بطريقة جدالية للتعدد اللغوي الحشن الموجود في العالم القائم ، والمنظفة بعناية من جميع التناقضات الممكنة ، الخشنة والمعقدة .

ونجد ممثلي الخط الأسلوبي الثاني (رابليه ، فيشارت ، سرفانتيس وآخرين) ، يحولون بطريقة بارودية هذا النهج في التجريد ، ناشرين ، خلال مقارناتهم ، متتالية من التناقضات الخشنة عن قصد ، والتي تخفض الأشياء المقارنة إلى مستوى اليومي الوضع والثغري ، معطمة بذلك الخطبة الأدبية الرفيعة المحصل عليها نتيجة لتجريد جدالي . ومن ثم فإن التعدد اللغوي يتنمق هنا ، من حرمانه ممارسة التأثير عن طريق اللجوء إلى التجريد (تراجع في هذه النقطة خطابات سانشوبانسا) (١٧) .

وبالنسبة للخط الأسلوبي الثاني ، فإن لغة رواية الفروسية المنبلة ، بتجريدها الجدالي ، تصرفق أحد المساهمين في حوار اللغات ، وصورة عادية للغة (صورة تناولها سرفانتيس بالطريقة الأكثر عمقا واكتثالا) - وهي صورة قابلة لأن تقوم ، بموارها الداخلي ، نوايا الكاتب الجديدة . إنها

وحول بداية القرن السابع عشر ، أخذ الخط الأسلوبى الأول للرواية يتغير بعض الشيء : ذلك أن قوى تاريخية حقيقية بدأت تستخدم أمثلة الأسلوب الروائى وإغراقه في الجدل التجريدى من أجل تحقيق مهام جدالية ودفاعية أكثر تعقيداً . وسرعان ما تخطى الضلال الاجتماعى لدى الرومانسية الفروسية ، عن مكانه للاتجاه الواضح ، الاجتماعى والسياسى ، لدى الرواية الباروكية .

ومن قبل ، كان للرواية الرعوية إدراك مختلف تماماً لمدتها ، وبدأت توجه أساليبها بطريقة مغايرة . ولا يتعلق الأمر بمعالجة أدبية أكثر حرية وحسب ، أمام المادة (١٨) ، بل بتحويل للوظائف نفسها . ويمكن القول إجمالاً : إننا لم نعد ندخل إلى المادة الأجنبية للهروب من الواقع المعاصر ، وإنما ندعج فيها ذلك الواقع ، وتشخصه بانفسنا داخله . لقد بدأت العلاقة الرومانسية بمادة البناء تتغير من النقيض إلى النقيض ، وتصير باروكية . وتم اكتشاف صيغة جديدة للعلاقة مع المادة ، صيغة استعمال جديدة لمحمدها ، دائماً بكيفية إجمالية ، على أنها بمثابة إخفاء للواقع المحيط داخل مادة أجنبية ، وبمناة تنكر فريد مضاف للبطولة (١٩) . إن الفترة تترك نفسها بطريقة قوية ، مرتفعة ، وتلجأ إلى مادة أجنبية متعددة للتعبير عن الذات وتشخيصها . وهذا الإحساس الجديد بالمادة وهذه الصيغة لتطبيقها لم يكونا سوى في بدايتهما داخل الرواية الرعوية ، إنما لم يكتسبا بعد مدى كبيراً ، ولم تتركز داخلهما بعد القوى التاريخية للعصر . هناك عنصر تأكيد ذاتي حميمي وغنائى يسود تلك الروايات داخل غرفة « المحدودة العدد .

وفي الرواية الباروكية التاريخية - البطولية ، تنتشر وتحقق تماماً الصيغة الجديدة لاستعمال مادة البناء . فالعصر ينطلق بشراهة نحو البحث عن مادة تضم بطولة العصور والقارات والثقافات كلها ، وبدأ وعي قوي بالذات يستشعر القدرة على أن يستثمر نفسه داخل أية مادة لها توتر بطولي مهما يكن العالم الثقافى والإيديولوجى الذى تأتى منه . وكل إغراية تصير مرغوبا فيها . وأصبح باتوس الرواية الباروكية يستمد عناصره من الرغبة في الوجود والتحقيق داخل ماهو أجنبى ، ومن إضفاء البطولة على الذات ومعركتها من خلال مادة بناء أجنبية . وقد أفادت المادة الشرقية في هذا البناء ، بالقدر الذى أفادت به المادة القديمة أو مادة العصور الوسطى . ودخل مفهوم العالم الباروكى باستقطاباته وبالتوتر القوى لوحده المتناقضة ، إلى المادة التاريخية وطرده كل أثر للاستقلال والمقاومة الداخلىين القائمين في العالم الثقافى الأجنبى خالق تلك المادة ، وصار هو الغلاف الخارجى والمؤسلب لمضمونها (٢٠) .

إن الدلالة التاريخية للرواية الباروكية ذات أهمية استثنائية ، إذ غبد تقريبا أن جميع مغايرات رواية الأزمنة الجديدة تستمد منها ، تكوينياً ، أصلها . فالرواية الباروكية بوصفها واردة لمجموع تطور الرواية السابق ، وباستعمالها الواسع لذلك الإرث (رواية السفسطانيين ، أماديس ، الرواية الرعوية) ، عرفت كيف تجمع لديها كل الملامح التى كانت تمثل منزلة وكأنها مغايرات مستقلة : رواية المشكلات ، رواية المغامرات ، الرواية التاريخية ، والنفسية ، والاجتماعية . كانت الرواية

الباروكية تصير بالنسبة للأزمة الآتية ، موسوعة للمدة البناء : التيمات والمواقف الروائية ، طروحات الموضوع وحججه . ومعظم تيمات رواية الأزمة الجديدة التي تظهرها الدراسة المقارنة وكأن لها أصلاً قديماً أو شريعاً ، كانت تدخل هنا ، بواسطة الرواية الباروكية ، وتكاد جميع الدراسات المتصلة بالبحث عن الأصول تقودنا بطريقة مباشرة إلى الرواية الباروكية ، ثم بعدها فقط تأتي مصادر قروسطوية وقديمة (وبعد ذلك بكثير ، مصادر شرقية) .

لقد سميت الرواية الباروكية ، بحق رواية « اختبارات » . وفي هذا الصدد تقدم نفسها وكأنها إكمال لرواية السفسطائين التي هي أيضاً رواية اختبارات (اختبار وفاء العاشقين المفضولين وعفتهم) . لكن في الرواية الباروكية ، يكون اختبار بطولة البطل ووفائه وفضائله العديدة ، منصهراً بطريقة أكثر عضوية ، وذلك بفضل مادة فخيمة ومتنوعة إلى الملائمة .

كل شيء هنا ، حجر محك ، ووسيلة لاختبار جميع جوانب البطل وصفاته التي يتطلبها المثل الأعلى البطولي الباروكي . وتنظم المادة بطريقة جدية وصلبة من حول فكرة الاختبار . عند هذه الفكرة وعند أفكار أخرى منظمة أيضاً للجنس الروائي ، يتحمس علينا أن نتوقف وقفة خاصة .

لعل فكرة اختبار البطل واختبار كلامه ، هي الفكرة المنظمة ، الجوهرية ، للرواية والتي تميزها جنرياً عن المحكي الملحمي : فالبطل الملحمي يضع نفسه ، منذ البدء ، خارج كل اختبار . ففي عالم ملحمي ، من غير المعقول الشك في بطولة البطل .

وننتج فكرة الاختبار ، تنظيم المادة الروائية حول البطل بكيفية عميقة وجوهرية . لكن مضمون هذه الفكرة ذاته ، يمكن أن يتغير بطريقة دامغة ، بحسب الفترات والفئات الاجتماعية المختلفة . فـ « الاختبار » ، وقد تكون انطلاقاً من دراسة بلاغية « مدرسة السفسطائين الثانية » للذمة وأحوال الضمير ، اتخذ ، في الرواية السفسطائية ، طابعاً شكلياً وخارجياً ، خشناً (لا وجود مطلقاً للعنصر النفسي والأخلاقي في هذا النوع من الرواية) . وكان الأمر على خلاف ذلك في سير المسيحية البدائية ، وفي حياة القديسين والاعترافات الأوتوبوغرافية ، حيث فكرة الاختبار مُتحدة ، عادة بفكرة الأزمة والتجند (وكانت هذه هي الأشكال الجنينية لرواية الاختبارات ، والمغامرات والاعترافات) . والفكرة المسيحية عن الاستشهاد (اختبار الألم والموت) من جهة ، وفكرة الإغراء (اختبار الاشتهاة) من جهة ثانية ، أعطتا مضموناً نوعياً لفكرة الاختبار المنظم للمادة في الأدب الضخم المتصل بحياة القديسين خلال المسيحية البدائية ثم في العصر الوسيط^(٢١) . وهناك مغاير آخر لفكرة الاختبار ، ينظم مادة رواية القروسية الكلاسيكية الشعرية التي تجمع على السواء ، تقديرات اختبارات الرواية الإغريقية (الوفاء في الحب ، الشجاعة) ، وتقديرات السيرة المسيحية (الآلام والإغراءات) . والفكرة نفسها ، لكن أكثر ضعفاً وتهتماً ، توجه رواية القروسية النثرية ، غير أنها تفعل ذلك بضعف وسطحية ، بدون النفاذ إلى عمق المادة . وأخيراً ، في الرواية الباروكية ، تُوحّد فكرة الاختبار مادةً بنائها الأكثر فخامة وتنافراً ، بفضل تركيبها التين إلى أبعد حد .

وخلال تطور الرواية اللاحق ، احتفظت فكرة الاختبار بدلائلها التنظيمية الهامة ، مختبة ، بحسب الفترة ، بمضامين إيديولوجية متنوعة . ومع ذلك ، ظلت الروابط مع التقاليد قائمة ، لكن أحياناً يسود هذا الخط ، وطوراً يسود الخط الآخر (خط تقليدي ، قديم ، قديم ، باروكي) .

هناك مغاير خاص ، وجد منتشر في رواية القرن التاسع عشر ، وهو مغاير اختبار النداء الباطني ، والعبقرية ، والاصطفاء . ويرتبط بهذا النوع من الاختبار ، قبل كل شيء ، نموذج « المصطفى » الروماني ، الذي اختبرته الحياة . ثم هناك بعد ذلك ، مغاير جد هام لـ « الاصطفاء » يجسده في الرواية الفرنسية الوصوليون خلال عهد نابليون (أبطال ستاندال وبلازك) . وعند زولا ، يصبح الاختبار هو الاستعداد للعيش ، والصحة الفيزيائية ، وملكة الإنسان في التكيف . وهو ينظم مادة رواياته مثل عملية اختبار القيمة المطلقة ، البيولوجية ، للشخصيات (مع نتيجة سلبية) . تنوع آخر : كثيراً ما يرتبط اختبار العبقرية باختبار مواز هو الاستعداد للعيش عند الفنان . وهناك مغايرات أخرى في القرن ١٩ : اختبار الشخصية القوية المعارضة للجماعة ، لهذا السبب أو ذاك ، والمتطلعة إلى الاستقلال وإلى العزلة المتكبرة ، أو الطامحة إلى تقلد دور الرئيس المعين . ثم نجد اختبار المصلح الأخلاقي أو اللاأخلاقي ، والاختبار النيتشوي (نسبة إلى نيتشه) ، واختبار المرأة المتحررة ، الخ . وجميعها أفكار منظمّة جدّ منتشرة في الرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين^(٢٢) . وهناك مغاير بارز في الرواية الروسية حيث يُختبر « الذكي » في إستعداداته الاجتماعية وقيمه غير المحدودة (تنمية « الإنسان الزائد ») . وتنقسم هذه الرواية ، بدورها ، إلى مغايرات تابعة منذ بوشكين حتى ظهور اختبار « الذكي » على يد الثورة .

وتكتسب فكرة الاختبار دلالة كبيرة في رواية المغامرات الخالصة . وتتمثل إنتاجيتها خارجياً في أنها تُتيح الجمع عضوياً بين مغامرات عنيفة ومتنوعة ، مع إشكالية عميقة وبسيكولوجية معقدة . ويتوقف كل شيء على العمق الإيديولوجي للمناسبة وللتقدم الاجتماعي - التاريخي لفكرة الاختبار التي تنظم الرواية . وتبعاً لهذه الصفات ، تدرك الرواية الامتلاء ، والاتساع ، والعمق في أعلى درجات الإمكانيات التي يسمح بها الجنس الروائي . وكثيراً ما تُقلّص رواية المغامرات الخالصة إمكانيات الجنس الروائي إلى ما يقرب من حدّها الأقصى . غير أن الموضوع « العاري » ، والمغامرة « العارية » لا يستطيعان أبداً أن يصيرا قوى مُنظمة للرواية . على العكس ، سنعرّح دوماً ، في كل موضوع ، وفي كل مغامرة ، على بصمات فكرة هي التي نظمتها وشيّدت مجموع الموضوع المطروح ، وأضفت عليه الحياة والروح ، ولكنها تجردت ، فيما بعد ، عن قوتها الإيديولوجية ولم تعد تعيش إلا بصعوبة كبيرة . وفي غالب الأحيان ، يكون موضوع رواية المغامرات منظماً على أساس فكرة (آفة) لاختبار البطل ، لكن ذلك لا يحصل دائماً ...

وتتوفر رواية المغامرات الأوربية الجديدة على مصدرين متباينين جوهرياً . أحد نماذجها يقود إلى رواية الاختبارات الباروكية الكبرى (نموذج سائد في رواية المغامرات) ، والآخر يسلمنا إلى « جيل

بلاس ، gil Blas ثم إلى « لازاريلو Lazarillo »^(٢٣) ، أي أنه نموذج متصل بـ « الرواية الشطارية » . وفي العصور القديمة ، نجد هذين النموذجين يمثلان برواية السفسطائين من جهة ، ورواية « بيترون » من جهة ثانية . والنموذج الأول الأساسي لرواية المغامرات منظم ، مثل الرواية الباروكية ، بشكل أو آخر من أشكال فكرة الاختبار التي تذبل أيدولوجياً ، وتنفو خارجية في هذا النموذج . ومع ذلك فإن رواية هذا النموذج أكثر غنى وتعقيداً ، ولا ترفض كلية التعبير عن إشكالية معينة وبسيكولوجيا معينة : تتقَرَّب دائماً فيها على التسبب المتسلسل للرواية الباروكية – أما ديس ، رواية الفروسية ، وقبل ذلك ، المحكي للمحامي ، والسيرة المسيحية والرواية الإغريقية^(٢٤) .

ونظير هذا نجده في رواية المغامرات الأنجليزية والأمريكية (دلفو ، لويس ، رادكليف ، فالبول ، فانمور كوير ، جاك لندن ، إلخ) ، وأيضاً في المغامرات الأساسية لرواية المغامرات والمسلسلات الفرنسية . ونلاحظ ، في غالب الأحيان ، خليطاً من النموذجين ، ألا أن الأول (رواية الاختبارات) هو الذي يسود بوصفه مبدأً منظماً للمجموع ، وذلك لكونه هو الأكثر قوة . إن الحمرة الباروكية لرواية المغامرات ، جد فاعلة : فحتى في بنية الرواية المتسلسلة الأكثر انخفاضاً في القيمة ، نكتشف مظاهر تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ورواية أماديس ، إلى أشكال من السيرة الذاتية المسيحية البدائية ، وإلى أوتوبيوغرافيات العالم اللاتيني – الإغريقي وأساطيره . نظير هذه الرواية ، مثل روكامبول الشهيرة لبونسون دي ترابي ، تكتظ بالتذكريات المفرطة في القدم . وفي أساس بنيتها تتراءى أشكال رواية الاختبارات الإغريقية – اللاتينية ، بأزمتها وتجلدها . (عند أبوليوس في روايته الجمش الذهبي ، وفي الأساطير المسيحية البدائية ، نجد فكرة المذنب المكفر عن خطياه) . ونجد في روكامبول عدداً من الملامح التي تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ، إلى أماديس ، وإلى ما قبلها ، نحو رواية الفروسية الشعرية . ونكتشف أيضاً حضور عناصر من النموذج الثاني (لازاريلو ، وجبل بلاس) ، لكن الروح الباروكية ، بطبيعة الحال ، هي التي تهيمن .

لنتحدث قليلاً عن دوستوفسكي . فرواياته هي روايات اختبار ، مشحونة بقوة ومثانة . ودون أن نلامس ، إجمالاً ، مضمون المفهوم الأصل للاختبار ، والموجود في أساس بنية رواياته ، نتوقف ، باقتضاب ، عند التقاليد التاريخية التي تركت بصمتها على تلك الروايات . لقد كان دوستوفسكي متصلاً بالرواية الباروكية من خلال أربع طرق : « رواية الإنارة الأنجليزية »^(٢٥) (لويس ، رادكليف ، فالبول) ، والرواية الفرنسية الاجتماعية – المغامرة التي تصور الحضيض (أوجين سو) ، ورواية الاختبارات لبزك ؛ وأخيراً ، الرومانسية الألمانية (أساساً بواسطة هوفمان) . لكن فضلاً عن ذلك ، كان دوستوفسكي ، عن طريق الديانة الأورثوذكسية ، متصلاً مباشرة بأدب القُداسة وبالأساطير المسيحية ومالها من مفهوم خصوصي للاختبار . وهنا هو ما حدّد عنده الخليط العضوي المكوّن من المغامرة ، والاعتراف والإشكالية ، والقُداسة ، والأزمات والافتداعات ، وبعبارة أخرى ، المكوّن من مجموع تركّب رواية الاختبارات اللاتينية – الإغريقية (بالقلتر الذي نستطيع أن نحكم على ذلك من خلال أبوليوس ، ومن خلال ما نعرفه عن بعض السير الذاتية

القديمة ، والأساطير المسيحية المتصلة بالقدسين) .

إن الدراسات المتصلة بالرواية الباروكية ، والمشتتة على مادة غزيرة عن التطور السابق لهذا الجنس الروائي ، هي من أهم الدراسات اللازمة لفهم المغايرت الأساسية لرواية العصور الحديثة الأخيرة . وتكاد الطرق جميعها تؤدي ، بأوضح سبيل مباشر إلى الرواية الباروكية ، ومن ورائها ، إلى العصر الوسيط ، وإلى العالم اللاتيني - الحليني ثم إلى الشرق .

خلال القرن السابع عشر ، أعلن ويلاند ، وويتزل ، وبلانكينبورغ^(٢٦) ، ثم جوتة والرومانسيون ، فكرة جديدة غدت بمثابة ثقلٍ مُوازن لرواية الاختبارات ، وهي : « رواية التكوين » ، وبخاصة ، « رواية التعلم » .

وليس لفكرة الاختبار علاقة بتكوين الإنسان وتدريبه . ففي بعض الحالات ، تمر بالأزمة ثم الإحياء ؟ لكنها لا تعرف مطلقاً التطور ، والصورورة ، والتكوين التدريجي للكائن البشري . إنها [رواية الاختبار] تنطلق من الإنسان « جاهزاً تماماً » وتخصمه للاختبار انطلاقاً من مثل أعلى « جاهز تماماً » هو أيضاً . ورواية القروسية ، وخاصة الرواية الباروكية ، تموجان في هذا الصدد ، أنهما يسلمان بوجود طابع نبيل ، فطري ، ثابت وجامد ، لدى الشخصوص . وتعارض رواية الأزمة الجديدة ذلك ، بوضعها في المقابل ، صمورة الإنسان من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، نوعاً من النائية وعدم اكتمال الإنسان الحي ، مع مزيج من الطيبة والسوء ، من القوة والضعف . ذلك أن الحياة ، بتقلباتها ، لم تعد تُقيد في أن تكون حجر الأساس لشخصية مكتملة ووسيلة لاختبارها (أو ، في أحسن الحالات ، تفيد في أن تكون حافزاً لطبيعة تكونت وتعددت من قبل) .

وفي الوقت الحاضر ، فإن الحياة بأحداثها ، مضاعفة بفكرة الصمورة ، تبدو كأنها أرض للتجربة ، مدرسة ، وبيت ، تصوغ وتكون ، لأول مرة ، طابع الشخصية ورؤيتها للعالم على السواء . ففكرة الصمورة والتربية ، تتبع تنظيم المادة من حول الشخصية بكيفية جديدة ، واكتشاف الجوانب التي لم يسبق مطلقاً أن عُرفت ، من تلك المادة .

إن فكرة التكوين والتعلم وفكرة الاختبار لا تتنافى فيما بينها داخل إطار رواية الأزمة الجديدة . على العكس ، تستطيع أن تتحدّ بعمق وبطريقة عضوية ، ومعظم نماذج الرواية الأوربية الكبرى تُصل بين هاتين الفكرتين ، وبخاصة في القرن التاسع عشر عندما صارت رواية الاختبار ورواية التكوين الخالصتين نادرتين بكيفية ملحوظة . وقبل ذلك جمعت رواية « بارزيفال » بين فكرة الاختبار (المهيمنة) وبين فكرة التكوين . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن رواية التعلم الكلاسيكية ، مثل ويلهيلم ميستر ، حيث فكرة التربية (المتفوقة الآن) تتحد بفكرة الاختبار . ويتميز أيضاً نمط الرواية الأنجليزية الذي خلقه فيلدنج ، وجزئياً ، سترون ، بضمّ هاتين الفكرتين وفقاً لنسبة متساوية تقريباً . وتأثير من هذين الروائيين ، ولّد النمط « القاري » لرواية التعلم التي يمثلها ويلاند ، وويتزل ، هيبيل ، وجان - بول . ففي هذا النمط ، يؤول اختبار المثالي والأصيل ، لا إلى فضحهما اللفظ ، بل إلى تحويلهما إلى رجال ذوي أفكار أكثر واقعية ، والحياة تُقيدهما ، ليس كحجر أساس

وحسب ، وإنما بوصفها مدرسة . نشير أيضاً ، من بين المغايرات الأصلية لضمّ هذين المصطلحين من الرواية ، إلى رواية هنري الأنخضر لكوترديد كيلر^(٢٧) ، الذي جمع الفكرتين ، وإلى رواية جان كريستوف لرومان رولاند ، المبنية بطريقة مماثلة .

بطبيعة الحال ، لم يُستفد كل شيء مع رواية الاختبارات ورواية التكوين . ويكفي أن نشير إلى الأفكار المنظمة الجديدة تماماً ؛ التي أدخلتها الرواية البيوغرافية والسيرة الذاتية . فالبيوغرافيا ، مثل السيرة الذاتية ، قد شيدتا خلال تطورها ، مُتتاليتين من الأشكال المحددة بأفكار خاصة ، مثل : « الشجاعة والفضيلة » أو أيضاً « الأعمال والأيام » ، « النجاح والإخفاق » ، وهي أساس تنظيم المادة البيوغرافية ، وهلمّ جراً ...

لنرجع إلى رواية الاختبارات الباروكية التي أبعدنا الاستطراد عنها . ما هي صيغة اللغة داخلها ، وما هي علاقتها بالتعدد اللغوي ؟

إن خطاب الرواية الباروكية هو خطاب مثير للانفعال ؛ وفيه نشأ (وأدرك نموّه اللا محدود) الباتوس الروائي ، المختلف كثيراً عن الباتوس الشعري : لقد أصبحت الرواية الباروكية مُستتبّةً لباتوس مؤثر نوعي ، في كل موضع وصلّه تأثيرها ، وحُوِّفَظَ فيه على تقاليدها ، وبالدرجة الأولى في رواية الاختبارات (ودخل عناصرها ذات النمط المختلط) .

ويتحدد الباتوس الباروكي المؤثر بالجدال والدفاع . إنه باتوس النثر الحساس لمقاومة الخطاب الأجنبي ووجهة نظره . إنه باتوس ، التعبير (التبرير - الذاتي) والالتزام . وليست الأمثلة المضنيّة للبطولة في الرواية الباروكية ، أمثلة ملحمة أبدأ . إنها ، مثلها هو الشأن في رواية الفروسية ، أمثلة تجريدية ، جدالية ، وبخاصة دفاعية . غير أنها على نقيض رواية الفروسية ، مشبعة إشباعاً عميقاً بإثارة الانفعال ، ومسندة بقوى ثقافية حقيقية واعية بذاتها . لتتوقف ، قليلاً ، عند فريدة هذا الباتوس الروائي .

إن الخطاب المثير للانفعال يتقدم بكتلته وكأنه مُستكشف تماماً بذاته وبموضوعه . ذلك أن المتكلم يتموضع داخله بدون مراعاة أية مسافة أو تقييد . ومن ثم فإن الخطاب المثير للانفعال يبدو كأنه خطاب قصديّ مباشرة .

ومع ذلك ، فإن الباتوس بعيد عن أن يكون دائماً على هذه الشاكلة ؛ إذ يمكن لخطابه أن يكون كذلك خطاباً اصطلاحياً ، بل مزدوجاً وكأنه ثنائي الصوت . وهذا ما نجد عليه ، تقريباً بكيفية حتمية ، باتوس الرواية لأنه هنا ، لا يتوفر ، ولا يستطع أن يتوفر ، على أي سند حقيقي ، ويتوجب عليه أن يبحث عنه داخل أجناس تعبيرية أخرى . إن الباتوس الروائي لا يملك كلماته الخاصة ، ويتحتم عليه أن يستعمل كلمات الآخرين . إن الباتوس الحقيقي الغيري هو الباتوس الشعري وحده لا غير .

ويستعيد الباتوس الروائي ، دائماً في الرواية ، جنساً تعبيرياً آخر يكون قد سبق أن فقد ، في شكله المباشر والخالص ، مجاله الحقيقي . وتتقد لغة الباتوس ، دوماً ، داخل الرواية وكأنها البديل عن جنس تعبري صار في غير المتناول خلال فترة معينة ، وبالنسبة لقوة اجتماعية معينة : إنها لغة مبشر بدون منبر ، ولغة قاضي مخيف بدون سلطة قضائية وعقابية ، ولغة رسول بدون رسالة ، ولغة سياسي بدون سلطة سياسية ، ولغة مؤمن بدون كنيسة .. في كل مكان ، تكون لغة الباتوس مرتبطة بمقاصد وبأوضاع تدعو الكاتب في جذبتها ومنطقها ، غير أن عليه ، مع ذلك ، أن يبعد إنتاجها في خطابه بطريقة اصطلاحية . وجميع الأشكال المثيرة للانفعال ووسائل لغة الباتوس - المعجمية والتركييبية والتأليفية - قد التحمت بتلك المقاصد والأوضاع الدقيقة ، وهي كلها تخدم قوة منظمة ما ، وتستيعب بالنسبة للمتكلم ، تفويضاً للسلطة محمداً ومشيداً . إنه لا توجد ، في الباتوس لغة فردية خالصة لإنسان يكتب رواية : رغماً عنه ، يتحم عليه أن يصعد إلى المنبر ، وأن يتخذ وضعه المبشر والحاكم ... وليس هناك باتوس بدون تهديدات ، ولعنات ، ووعود ، وبركات ، الخ^(٢٨) .

إننا لا نستطيع في خطاب مثير للانفعال ، أن نتقدم خطوة بدون أن نُسبغ على أنفسنا نوعاً من السلطة ، والصف الاجتماعي ، والموقف ، الخ . وهذه هي «لغة» خطاب الباتوس المباشر داخل الرواية . ولأجل ذلك فإن الباتوس الحقيقي يخشى داخل الرواية (وداخل الأدب بصفة عامة) ذلك الخطاب المثير للانفعال ، المباشر ، ويظل ملتجئاً بموضوعه .

لقد وُلد وتكوّن خطاب الباتوس وطابعه التشخيصي ، داخل تشخيص مُوغل في القدم ، وارتبط عضوياً بمقولة الماضي التراتبية خلقياً . وداخل منطقة للاتصال المألوف مع حالة غير مُنتهية ، لا يوجد مكان لتلك الأشكال من الباتوس : إنه ، حتماً ، يُحطم منطقة الاتصال (مثلاً ، عند جوجول) . وتفرض وضعية تراتبية عالية نفسها ، غير أنه يستحيل قيامها في مثل هذه المنطقة (ومن ثم منشأ التوتر والزيغ) .

ويرتبط الباتوس الدفاعي والجدالي للرواية الباروكية عضوياً ، بالفكرة الخالصة عن الباروك بوصفه اختباراً للفضيلة الفطرية والجامدة لدى البطل . وبالنسبة لكل ما هو جوهري ، لا توجد أية مسافة بين الشخصية والكاتب ، فالكتلة اللفظية الأساسية للرواية قد وضعت على مستوى واحد ، وبذلك فإنها توجد ، في جميع مظاهرها وبطريقة متاثلة ، متصلة بالتملذد اللفظي ، لكنها لا تدعج في تأليفها التركيبي وتتركه خالراً عنها .

إن الرواية الباروكية تجمع داخلها تعدد الاجناس المتخلله . وهي تهدف أيضاً إلى أن تكون موسوعة تضم مختلف مظاهر لغة عصرها الأدبية ، بل وجميع المعلومات والأخبار (الفلسفية ، والتاريخية ، والسياسية ، والجغرافية ، الخ) الممكنة والمتخيلة . ويمكن القول بأنها تُدرك حدود معرفة موسوعية خاصة بالخط الأسلوب الأول^(٢٩) .

تنقسم الرواية الباروكية ، في تطورها اللاحق ، إلى فرعين (هما نفس فرعي تطور الخط الأول كله) : أحدهما امتداد لعصر البطولي - المغامر في الرواية الباروكية (لويس ، رادكليف ، فالبول ،

الخ) . والقرع الثاني هو الرواية المؤثرة - النفسية ، وخاصة الرواية الرسائلية في القرنين السابع والثامن عشر (مدام لافاييت ، روسو ، ريشاردسون) . وعلينا أن نقول بضع كلمات عن هذه الرواية لأن أهميتها ، من الناحية الأسلوبية ، كانت جد عظيمة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاحق .

وترتبط الرواية البسيكولوجية العاطفية ، تكوينياً ، بالرسائل اللمدجة في الرواية الباروكية وبياتوسها المحب الذي لم يكن سوى أحد مظاهر الباتوس الجدالي - الدفاعي في الرواية الباروكية ، وهو ، فضلاً عن ذلك ، مظهر ثانوي .

إن الخطاب المثير للانفعال ، شيء مختلف تماماً داخل الرواية النفسية العاطفية . إنه يصير ، فيها ، حميماً ويستطيع ، وقد فقد المستوى السياسي والتاريخي الواسع الخاص بالرواية الباروكية ، أن يرتبط بتعليمية أخلاقية مشتركة ، على مستوى المجال الضيق للحياة العائلية الخاصة . إنه باتوس « داخل غرفة » . وفي الآن نفسه ، تتغير علائق اللغة الروائية بالتعمد اللغوي : إنها تتضام وتصبح أكثر مباشرة ، وتظهر في الواجهة الأولى الأجناس التعبيرية المألوفة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، الحوادث اليومية . وتُصبح النزعة التعليمية لهذا الباتوس العاطفي ، ملموسة ، وتنفذ حتى إلى تفصيل الحياة اليومية والعلائق الحميمة بين الناس ، وإلى حياة الشخص الماخلية .

وعندئذ تتخلق المنطقة الخاصة ، القضائية - الزمنية ، للباتوس العاطفي « داخل غرفة » . إنها منطقة الرسائل والمذكرات الخصوصية . وتكون مناطق الاتصال والألفة (« الجوار ») مختلفة بحسب ما يتعلق به الأمر ، هل بالشارع أم بالبيت . من هذا المنظور يختلف القصر عن المنزل ، والمعبد (الكنيسة) عن المصلى البروتستانتي الخاص . ولا يتعلق الأمر بالدرجة ، وإنما بالتنظيم الخاص للفضاء . (من المفيد ، هنا ، عقد موازنات بين الهندسة المعمارية والرسم) .

وتوجد الرواية المؤثرة - العاطفية على اتصال ، في أي مكان ، بالتحوّل الجوهري للغة الأدبية في اتجاه اقترابها من لغة الكلام . ولكن هذه الأخيرة تنتظم ، هنا ، وتنضبط وفقاً لوجهة نظرها الأدبية ، فتصبح اللغة الوحيدة المستعملة في التعبير المباشر عن نوايا الكاتب ، وليس فقط إحدى لغات التعدد اللغوي المستعملة في تنسيق النوايا . إنها تعارض ، على السواء ، التعدد اللغوي القوضي والخنش للحياة الجارية ، والأجناس الأدبية الكبرى المتينة والأدبية اصطلاحياً ، وذلك بوصفها لغة وحيدة وحقيقية للأدب وللحياة ، مُتَكَيِّفة مع النوايا ومع التعبير البشري الأصليين .

وهذا المظهر المعارض للغة الأدبية القديمة وللأجناس الشعرية الكبرى التي تحافظ عليها ، يكتسي أهمية جوهرية بالنسبة للرواية العاطفية .

وتُعَارِضُ المواقفية ولغتها ، في آن ، التعمد اللغوي الوضيع ، المبتذل ، للحياة الجارية ، والذي يتعمد تنظيمه وتثمينه ، وأيضاً التعمد اللغوي المزيف النبالة والأدبية ، الذي يَحْسُنُ فَضْحَهُ ورفضه . لكن هذا الاختيار بالنسبة للتعمد الأدبي هو اختيار جدالي ، فالأسلوب واللغة المرغوضان ليسا مُدْجِجَيْن في الرواية ، بل يظلان « خارجين » عنها مثل خلقتهما الحوارية .

وتتحدد المظاهر الجوهرية للأسلوب العاطفي ، تدقيقاً ، بهذه المعارضة للبأتوس العالي المضفي للبطولية ، والتعويضي بكيفية تجريدية . إن الأوصاف المفصلة ، والإبراز القصدي نفسه لتلك التفاصيل الثانوية ، البذخية ، اليومية ، وتوجيه التشخيص نحو التأثير المباشر للموضوع ، وأخيراً بأتوس الضعف المحروم من الدفاع وليس بأتوس القوة البطولية ، وكذلك التقليل المقصود لأفق اختبارات الإنسان ومكانها ، إلى حد جعلهما علماً صغيراً (وفي أبعد حد ، غرفة) ، كل ذلك محمّد بتعارض جدلي مع الأسلوب الأدبي المرفوض .

غير أن العواطفية ، لتعويض اصطلاح ما ، فإنها تخلّق اصطلاحاً آخر بالدرجة نفسها من التجريد ، يعرض فقط عن مظاهر الواقع الأخرى . فيجد الخطاب نفسه ، وقد تثبّل بباتوس عاطفي متطلع إلى تعويض خطاب الحياة الجارية المتبدّل ، مضطراً للدخول في صراع حوارى يائس مع تعدد الأصوات الحقيقي للحياة ، ويَجِدُ نفسه أمام سوء تفاهم حوارى مُستعصي على الحل استصعاب خطاب أماديس المنبل في مواقف رواية دونكشوت وحواراتها . إن الحوارية الأحادية الجانب المتولّدة داخل الخطاب العاطفي ، تتحيّن داخل رواية الخط الأسلوبى الثاني حيث يتوفر الباتوس العاطفي على صدى بارودي وكأنه لغة من بين لغات أخرى ، وكأنه أيضاً أحد جوانب حوار اللغات من حول الإنسان والكون (٣٠) .

صحيح أن الخطاب المثير للانفعال المباشر لم يمتّ بِمَوْتِ الرواية الباروكية (بأتوس البطولة والرعب) ولا بِمَوْتِ العواطفية (بأتوس العواطف الحميمة) ؛ بل إنه استمر موجوداً بوصفه أحد المغايرات الأساسية لخطاب الكاتب المباشر ، أي من خلال تعبيره عن نواياه عاجلاً ومباشرة ، بدون تكسير أو حَرْف . استمر في الوجود ، لكنه لم يعد أساساً للأسلوب في أيّ مُقايير هام للرواية .

وحيثما ظهر الخطاب المثير للانفعال المباشر ، فإن طبيعته تظلّ ثابتة : فالتكلم (الكاتب) يتبنّى الموقف الاصطلاحي للقاضي ، والمبشّر ، والأستاذ الخ . ، أو أن خطابه يستدعي بكيفية جدالية الانطباع المباشر المُتلقّى من الموضوع ومن الحياة ، وهو انطباع لا تمسّوشه أيه مسلمة إيديولوجية . وبين هذين الحدين يظهر خطاب الكاتب المباشر عند ليون تولستوي . وتتحدد خصائص هذا الخطاب عنده ، في جميع أعماله ، بالتعدد اللغوي (للأدب وللحياة) ، الذي يرتبط به الخطاب حوارياً (جدالياً أو تعليمياً) ؛ مثلاً تشخيص مباشر ، « تلقائي » ، يبدو كأنه « نزع للبطولة » ، جدالياً ، عن القوقاز ، وعن الحرب والمأثرة العسكرية ، بل وعن الطبيعة .

إن الذين ينكرون المظهر الفني للرواية ، ويُنزّلون الخطاب الروائي إلى مرتبة تشخيص ينجزه خطاب بلاغي مزيّن في السطح وحسب ، ومزيّف الشعرية ، إنما يستندون في إنكارهم ، إلى الخط الأسلوبى الأول للرواية ، وهو ما يبدو مُبَرِّراً لتأكيداتهم عند أول وهلة . لأنناص من الإقرار بأن الخطاب الروائي ، داخل هذا الخطاب الأسلوبى الأول ، مهما نزع إلى بلوغ حدّه ، فإنه لا يحقق كافيته النوعي ، وكثيراً ما يتيمّه (لكن قلما يحدث ذلك) وسط بلاغة جوفاء ، أو شعرية ، مُزبّعة . مع ذلك ، وحتى في إطار هذا الخط الأول ، فإن الخطاب الروائي أصيل بعمق ، ويمتيز سواء عن

الخطاب البلاغي أو عن الخطاب الشعري . وتحدد أصالته بعلاقة حوارية غالبية مع التعدد اللغوي . وبالنسبة لخط الرواية الأول أيضاً ، فإن التنضيد الاجتماعي للغة ، داخل سريرة تطورها ، يبدو بوصفه أساساً للتشديد الأسلوبي للخطاب . إن لغة الرواية تشيّد داخل فعل متبادل ، حواريّ ، متواصل مع اللغات التي تحيط بها .

ويجد الشعر كذلك لغة مُنضّدة داخل سريرة تحوله الإيديولوجي المستمر ، بجدها منقسمة إلى لغات متنوعة . ويرى أن لغته الخاصة ، محاطة أيضاً بلغاتٍ وتعدد لغوي أدبي وخارج - أدبي . لكن الشعر الذي ينزع إلى أقصى درجة من الصفاء ، يعمل بلغته وكأنها لغة وحيدة ، وكأنّ ليس هناك ، خارجها ، أية تعددية للغات . إنه ينتصب كما لو كان وسط أرض لغته ، بدون أن يقترب من حدودها حيث سيجد نفسه ، حتماً ، في اتصال حواريّ مع التعدد اللغوي ؛ ينتصب وسط أرضه ويخشى أن ينظر إلى ما وراء الحدود . وإذا تميّن عليه ، في فترات الأزمة اللسانية ، أن يتغير فإنه يُكرس ، فوراً ، لغته الجديدة بوصفها واحدة ووحيدة ، وكأنّ لا توجد لغة أخرى .

إن النثر الروائي للخط الأسلوبي الأول يقف عند الحدود نفسها لِلغتيّ ، وهو متصل ، حوارياً بالتعدد اللغوي المحيط به ، وينقل أصداً من ملاحه الرئيسية ، فهو ، إذن ، يساهم في حوار اللغات . إنه حريص على أن تُدركه ، تدقيقاً ، من خلال خلقية ذلك التعدد اللغوي ، لأن دلالاته الأدبية تتكشف داخل الرابطة الحوارية مع ذلك التعدد . وخطابه هو تعبير عن وعي لساني مُنسب بعمق ، بواسطة تنوع الأقوال واللغات .

إن اللغة الأدبية تمتلك ، بواسطة الرواية ، والأداة التي تُتاح لها أن تفهم كلية تعدديتها اللغوية . داخل الرواية ، وبواسطتها ، يصير التعدد اللغوي الذي هو تعدّد في ذاته (en-soi) ، تعدداً لغوياً لذاته (Pour-soi) : فاللغات متصلة حوارياً ، وتبدأ تُوجَد بعضها بالنسبة للبعض (مثل ردود الحوار) . وبالضبط ، يعود الفضل للرواية في أنها جعلت اللغات تستضيء بالتبادل ، وصيرت اللغة الأدبية حواراً لِلغات لتعارف وتتفاهم فيما بينها .

إن روايات الخط الأسلوبي الأول تتجه نحو التعدد اللغوي من فوق إلى تحت : إنها « تتعطف » فتنزّل ، إذا جاز التعبير (مع ملاحظة أن الرواية العاطفية تحتل وضعية خاصة بين التعدد اللغوي والأجناس التعبيرية الكبرى) . وعلى عكس ذلك ، تتجه روايات الخط الثاني من أسفل إلى أعلى : إنها تصعد من أعماق التعدد اللغوي نحو أعلى أَفلاكِ اللغة الأدبية وتكتسحها . ووجهة نظر التعدد اللغوي عن الأدبية هي ، هنا ، نقطة انطلاق .

ومن الشائلي كثيراً ، خاصة عند بداية تطور ما ، أن نتحدث عن الخلاف الواضح ، الأصلي ، بين الخططين الأسلوبيين . فرواية الفروسية الكلاسيكية - كما أشرنا إلى ذلك من قبل - لا تندرج كلها ضمن أطر الخط الأول ، ورواية مثل « بارزيفال » هي بلا شك ، وفي وقت باكر ، نموذج بارز لرواية الخط الثاني .

ومع ذلك ، خلال التاريخ اللاحق للنثر الأوربي ، نجد أن الخطاب الثنائي الصوت تشيّد ، مثلما هو الشأن في العصور القديمة ، داخل أجناس ملحمة صغيرة - حكايات شعبية ، درامات نقدية ، أجناس بارودية بعيداً عن الطريق الكري لرواية الفروسية العليا . لكن هناك أثبتت النماذج الأساسية ، ومفاتيح الخطاب الثنائي الصوت التي ستحدد فيما بعد أسلوب رواية الخط الثاني الكري : خطاب بارودي على جميع المستويات ، ومن كل التلوينات : الساخرة ، والمهزلية ، والسردية * الخ .

وهنا بالضبط ، على مستوى صغير (داخل الأجناس التعبيرية الدنيا ، وعلى مساحات المعارض والأسواق ، ومن خلال الأغاني وحكايات الشارع) تشيّد طرائق البنية التي تسمح بتشخيص اللغة وربطها بوجه المتكلم ، وبـ « إظهارها » موضوعياً في الوقت نفسه مع الإنسان المتكلم ، ليس مطلقاً كلفة كونية ، لأخصّصية ، وإنما بوصفها لغة مميزة أو نموذجية ، اجتماعياً ، عن شخص معين - راهب ، فارس ، بائع ، فلاح ، قانوني ... وكل خطاب له « مآلكه » - المعنى ، المتحيز . إنه لا وجود لخطاب « غير مُتمّ لاحد » ، وبدون دلالة . تلك هي فلسفة خطاب السخرية الواقعية الشعبية الجديدة ، وفلسفة أجناس بارودية أو تهريجية دنيا ، أخرى . فضلاً عن ذلك فإن حساسية اللغة الموجودة في أساس تلك الأجناس ، مشبعة برية عميقة تجاه الكلام البشري بما هو عليه . فليس معناه المباشر ، الغيري ، المعبر ، هو ما يهم لفهم الخطاب (إن ذلك مجرد مظهر خادع) ، وإنما المهم استعماله الحقيقي المعنى دائماً بالمتكلم وهو استعمال محدّد بوضعية المتكلم (المهنة ، الطبقة ، الموقف الملموس) . إن المعنى الحقيقي للخطاب محدّد من جانب الذي يتكلم ، ومن طرف الظروف التي تجعله يتكلم . وكل دلالة مباشرة ، وكل تعبيرية مباشرة إنما هما كاذبتان ، خاصة عندما يتعلق الأمر بإثارة الانفعال .

هنا تنبأ تلك الارتابية الجنزية في تسمين الخطاب المباشر وفي كل شيء جذي مباشر ، التي تحاذي نقي مجموع إمكانية الخطاب المباشر غير الكاذب ، وهو النفي الذي سيجد تعبيره الأكثر عمقاً عند فيون ، ورابليه ، وسوريل ، وسكارون ، وآخرين .

وهنا أيضاً تنبأ المقولة الحوارية الجديدة المتمثلة في الرد الحوارى اللفظي الفعال ، على الكذب الباتوسي الذي لعب ، في تاريخ الرواية الأوربية (وليس فقط في تاريخ الرواية) دوراً على جانب من الأهمية : إنها مقولة الخداع السار . في مقابل الكذب المؤثر المتراكم داخل لغة جميع الأجناس التعبيرية السامية ، الرسمية ، المكرّسة ، وداخل الأجناس التعبيرية لجميع المهن ، والطبقات والفئات الاجتماعية المعترف بها والقائمة ، ليست الحقيقة المباشرة المشبعة أيضاً بالباتوس هي التي تمارضه ، بل خداع سار ، مكر ، مثل الكذب المبرر بالنسبة للكاذبين . في وجه لغات القس والكهنة ، ولغة الملوك والسادة ، والفرسان والمواطنين الأغنياء ، والعلماء والقانونيين ، ولغة جميع أولئك الذين يمسكون السلطة ويحتلون مواضع جيدة في الوجود ، تنتصب ، معارضة ، لغة الخالي البال الفرحان الذي يستطيع ، عندما يتحتم ذلك ، أن يعيد إنتاج إي خطاب مثير للانفعال بكيفية بارودية . لكنه يُحَيِّده

من خلال التلطف به مقروناً باتسامة ومكر ، ساعراً من الكذب ومحولاً إياه إلى خدعة مَرَحَة .
هكذا فإن الكذب يستضيء بَوَغِيه لَنَاتِه ، ويتخذ طابعاً بارودياً على لسان الخليّ الفرحان .

لقد سبقت ومهدت لأشكال رواية الخط الأسلوبي الثاني الكبرى ، حَلَقَاتُ أَصْبَلَة من القصص
الساعرة والبارودية . ولا نستطيع هنا ، أن نتعرض لمشكلة تلك الحلقات الروائية الثرية ،
ولا اختلافها الكبير عن الحلقات الملحمية ، ولتختلف أنماط ترتيب القصص ، وللملاح أخرى مماثلة ،
تخرج جميعها عن حدود الأسلوبية .

ولى جانب وجه المحتال ، يظهر وجه الأبله الذي كثيراً ما يختلط به ، إنه غبي أصيل أو قِنَاعٌ
للمحتال . فيجوز الاستهزاء الفرح للمؤثر المزيف ، تنجم سِنَاجَةُ الأبله الذي لا يفهم ذلك
الاستهزاء - (أو يفهمه انحرافاً ، وبالمقلوب) والذي « يُفَرَّد » عندئذ الحقيقة الرفيعة للمخاطب المثير
للافتعال .

إن ذلك « التفرّد » من خلال النثر ، للعالم المثير للافتعال ، الاصطلاحي ، وبفضل البلاءة
(البساطة ، السذاجة) التي لا تفهم منه شيئاً ، كان له أهمية كبيرة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاحق .
وإذا كان وجه الأبله ، خلال تطور النثر الروائي اللاحق ، قد قَدَّ دوره التنظيمي الهام (مثلما هو
الشأن بالنسبة لوجه المحتال) ، فإن ملمح لَأَفْهَمُ المواضعات الاجتماعية (الاصطلاحية) ، والأسماء
الكبرى ، والأشياء ، وأحداث الباتوس ، ظل تقريباً هو المقوم الجوهري من بين مقومات
الأسلوب . إن النثر يشخص العالم إما بكلمات مَنْ لا يفهم اصطلاحية « عالم السارد ، ولا
يعرف ما به من أسماء أساسية وكبيرة للشعراء والعلماء وآخرين ، وأما يُدْخِلُ إليه شخصية لا
تفهم ، وإما أن أسلوبه ، أخيراً ، يستيع لَأَفْهَمُ مقصوداً (جدالياً) لمفهوم العالم المألوف (مثلا ،
ما نجده في روايات تولستوي) . وبطبيعة الحال ، من الممكن استعمال هذا اللفهم ، وتلك البلاءة
المتبدلة ، في الطرائق الثلاثة كلها .

يحدث أن اللفهم قد يحمل طابعاً جذرياً ويتقدم بوصفه عاملاً أساسياً في تكوين الأسلوب
(مثلاً ، عند فولتير في كانديد ، وعند ستانداي ، وتولستوي) ، ولكن كثيراً ما يقتصر لافهم معني
الحياة المعطى من طرف بعض اللغات ، على بعض المظاهر فقط . وهذا ما نجد عليه ييلكين بوصفه
سارداً^(٣١) : فابتنائية أسلوبه محلدةً بلافهمه للدرجة الشعرية لهذا المظهر أو ذاك من الأحداث التي
ينقلها : إذ يمكن القول ، بأنه يُضَيِّعُ من بين يديه ، جميع الإمكانات والتأثيرات الشعرية ، إنه يسرد
بجفاف وبإيجاز (عن قصد) جميع الملاح الشعرية الأكثر إفادة . ونجد كرينيوف^(٣٢) أيضاً شاعراً
سيفاً (ليست صدفة أنه كتب أحياناً شعرية سيئة) . وفي « بطل من هذا الزمان » نجد أن الكاتب
ليرمنتوف يبرز ، في محكي البطل مكسيم ماكسيموفيتش ، لافهم لغة بايرون وباتوسه .

إن مزج اللفهم والفهم والبساطة ، والبلاءة ، والسِنَاجَة والذكاء ، هي ظاهرة مألوفة في النثر
الروائي ، ومغذوية بطريقة عميقة . ويمكن أن نؤكد بأن هذا المظهر من اللفهم ومن البلاءة النوعية

(المقصودة) يكاد يحد دائماً ، وعلى نطاق واسع تقريباً ، نثر الرواية المندرج في الخط الأسلوبي الثاني .

في الرواية ، تكون البلاهة (اللافهم) دائماً جدالية : إنها متصلة ، حوارياً ، بالذكاء (بـ « الذكاء الأعلى » المزيّف) ، تخاصمه جدالياً وتفضحه . فالبلاهة ، مثل الخداع السرّ ، ومثل جميع مقولات الرواية الأخرى ، هي مقولة حوارية ، منحدره من حوارية خاصة بالخطاب الروائي ؛ لأجل ذلك تكون دوماً ، داخل الرواية ، مرتبطة باللغة وبالخطاب : في أساسها يوجد اللافهم الجدالي لخطاب الآخرين ولكذبهم الباتوسي الذي ضيّب العالم زاعماً أنه يُفسره . ويوجد اللافهم الجدالي للغات المستعملة ، المكرّسة ، وللكاذبين بالأسماء الرنانة التي يُطلقونها على الأشياء والأحداث - لغة شعرية ، علمة ، دينية ، سياسية ، قانونية ، في تخلف واضح ، وهلمّ جرّاً . ومن ثمّ تعدد أشكال المواقف الروائية المصوغة حواراً ، أو تعدد التعارضات الحوارية : الأبله والشاعر ، والأبله والعالم المتخلف ، الأبله والواعظ الأخلاق ، الأبله والراهب أو المثريّ ، الأبله والمشرّع ، الأبله غير الفاهم (في المحكمة ، في المسرح ، في منتدى علمي) ، الأبله والسياسي ، الخ . لقد استخدم سرفانتيس تنوع هذه المواقف على نطاق واسع في دونشكوت (دور سانشو كحاكم ، هو بكيفية خاصة مساعد على هذه المواقف الحوارية) ونجد ذلك أيضاً ، مع اعتبار فرق الأسلوب ، عند تولستوي : الرجل الذي لا يفهم شيئاً خلال مواقف وظروف مختلفة ، مثل بير أثناء المعركة ، وليفين عند انتخابات جمعية النبلاء وانتخابات المجلس البلدي ، ومثل كوزنيشيف (في آنا كاريننا) وهو يتحدث مع أستاذ للفلسفة ، ومثل نيكليودوف (رواية « بحث ») في المحكمة ، وفي مجلس الشيوخ الخ . واضح أن تولستوي يُعيد إنتاج المواقف القديمة والتقليدية للرواية .

ويمكن للأبله الذي يقدمه الكاتب ، والذي « يُفرد » عالمُ الباتوس الاصطلاحي ، يمكنه هو نفسه أن يكون التهمك الصادر عن الكاتب الذي ليس مضطراً لأن يتضامن معه تضامناً مطلقاً . بل إن الاستهزاء من البلهاء يمكن أن يَحْتَلَّ واجهةً الرواية . لكن الأبله ضروري بالنسبة للكاتب : فَحُضُورُهُ غير الفاهم « يُفرد » عالم الموضعات الاجتماعية . فالرواية ، بتشخيصها للبلاهة ، تتعلم أشياء عن روح النثر وعن حكمته . وعين الروائي التي تلاحظ الأبله أو ترصد العالم من خلال عيني الأبله ، تتكيف مع الرواية المبتذلة لعالم مشوّش ، مُربك ، وسط اصطلاح الباتوس والكذب . إن لآفهمُ اللغات المستعملة والتي تبدو دالة بالنسبة للجميع تفيد في إدراك غمريتها ونسبيتها ، وتفيد في عرضها على الخارج وكشف حدودها ؛ وتعبير آخر ، تُعلم اكتشاف الشخصيات اللغوية الاجتماعية وبنائها .

إننا نبتعد ، هنا ، عن مغايرات الأبله العديدة وعن لآفهمه ، التي تشيدت خلال التطور التاريخي للرواية . فهذه الرواية أو تلك ، أو هذا التيار الأدبي أو ذاك ، يضع فيواجهه مظهراً مختلفاً للبلاهة ولآفهمه ، ووفقاً ، بشيد صورته الخاصة عن الضي . (الصيبانية عند الرومانسيين ، وأصلاً - جان بول - ، مثلاً) . واللغات « المُفَرَّدَة » هي أيضاً متنوعة ومتصلة بمظاهر البلاهة واللافهم ؛ ووظائفها كذلك متنوعة داخل كيان الرواية . ولاشك أن دراسة هذه المظاهر من البلاهة واللافهم

ودراسة مفارقاتها الأسلوبية والتأليفية عبر تطورها التاريخي ، مهمة جد أساسية ومفيدة لتاريخ الرواية .

إن الخداع السرّ عند المحتال ، هو الكذب المبرّر بالنسبة للكاذبين ؛ والבלامة هي لأنهم الكذب المبرّر . وهذان هما جَوَاهِرُ النثر على الباتوس الرفيع ، على كل ما هو جلدني وعلى كل اصطلاحية . إلا أنه ينتصب ، بين المحتال والأبله ، وجه المهرج الذي يبدو وكأنه خيط فريد من الأثنين : إنه محتال يحمل قناع الأبله ليحتلّ ، بلافهمه ، التواءات واستبدالات اللغات النبيلة والأسماء الكبيرة . والمهرج هو أحد الوجوه الأكثر قديماً في الأدب ، وخطابه التريخي ، بسبب وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازات المهرج) هو أحد الأشكال الأكثر قديماً للكلام البشري في مجال الفن . في الرواية ، تكون وظائف المهرج الأسلوبية ، تماماً مثل وظائف المحتال والأبله ، محددة كليةً بعلاقتها مع التعدد اللغوي (في طباقته العليا) : فالمهرج هو الذي له الحق في أن يتكلم لغة غير معترف بها ، وفي أن يُشوّه اللغات المعترف بها مع لَذَعَةٍ خبيث .

هكذا ، إذن ، فإن الخداع السار للمحتال الساخر من اللغات النبيلة ، وتشويه المهرج لها تشويهاً شرساً مع قلبها رأساً على عقب ، وأخيراً الأبله بلا فهمه الساذج لها ، هي المقولات الثلاث الحوارية التي نظمت التعدد اللغوي للرواية في فجر تاريخها وهي التي تجدها ، في الأزمنة الحديثة ، مجسدةً بوضوح عجيب داخل الوجوه الرمزية للمحتال ، والمهرج ، والأبله . ويقدر ما تمثّت ، يقدر ما تهذبت وتفايرت ، ورفضت تلك الوجوه الخارجية والرمزية الجامدة ؛ وهي ما تزال تحتفظ على دلالتها بوصفها منظّمةً للأسلوب الروائي . إن أصالة حوارات الرواية تتحدّد بتلك المقولات التي تنفرس جنورها ، دوماً ، في قلب الصوغ الحوارية الداخلي للغة نفسها ؛ وبتعبير آخر ، تنفرس في اللافهم المتبادل لأولئك الذين يتكلمون لغاتٍ مختلفة . وفيما يخص تنظيم الحوارات الدرامية ، فإن تلك المقولات تستطيع ، على عكس ما رأينا ، ألا تكون لها سوى دلالة ثانوية ، لأنها لا تتوفر على مظهر الدراما المكتمل . إن المحتال والمهرج والأبله هم أبطال سلسلة من الحلقات والمغامرات والتعارضات الحوارية التي لا يمكن أن تنتهي . وبالإمكان أن نخلق من حولهم حلقة من القصص الثرية بأنبيائها . أما الدراما فإنها غير محتاجة لذلك . فالدراما بالمعنى الدقيق ، تهدف إلى لغة وحيدة ، مُفَرَّدة عن طريق شخوصها وحدها . ويتحدّد الحوار الدرامي بتصادم بين الأفراد داخل عالم واحد ، ولغة واحدة (٣٣) . وتبلى الكوميديا ، إلى حد معين ، بمثابة استثناء . ومع ذلك ، تجدر الإشارة إلى أن الكوميديا الشطّارية بعيدة عن أن تترك مَدَى الدراما الشطّارية . فشخصية فيشارو هي ، بالإجمال ، الوجه الكبير الوحيد لتلك الكوميديا (٣٤) .

إن للمقولات الثلاث التي فحصناها أهمية أساسية في فهم أسلوب الرواية . ذلك أن مهذّ الرواية الأوربية في الأزمنة الجديدة ، قد شغله المحتال ، والمهرج ، والأبله ، الذين تركوا داخل أقيمتهم نَمَحَاتٍ من طبيعتهم . وفضلاً عن ذلك ، فإن لهذه المقولات الثلاث الأهمية نفسها لفهم أصول النثر ما قبل - التاريخية ، ولهمم رَوَائِلِهِ مع الفولكلور .

إن وجه المحتال هو الذي سيحدد الشكل الأول البالغ الأهمية ، لرواية الخط الثاني : رواية المغامرات الشطارية .

وليس من الممكن فهم بطل هذه الرواية وخطابه بما لها من أصالة ، إلا عبر خلفية رواية الاختبارات الفروسية الكبرى ، وغير أجناس بلاغية خارج - أدبية (جيوغرافيات ، اعترافات ، وعظ ، الخ) . ثم عبر الرواية الباروكية . من خلال هذه الخلفية ، ومن خلالها وحدها تبرز بطريقة واضحة تماماً ، جثة البطل الجلمرية ، وعمق مفهومه وخطابه داخل الرواية الشطارية .

فالبطل ، حامل الحداد السار ، مؤذوع هنا بعيداً عن أي باتوس سواء كان بطولياً أم عاطفياً . إنه موضوع هنا عن قصد ، وبالخاص ، وطبيعته الجلمفة مكشوفة في كل حين ، ابتداءً من طريقته في تقديم نفسه ومحاولة إضفاء القيمة على شخصه أمام الجمهور (وهو ما يُعطي نبرة لمجموع السرد التالي) إلى خاتمته النهائية . فهذه الشخصية توجد خارج المقولات جميعها (التي هي بلاغية في جوهرها) الموجودة في أساس تشخيص البطل داخل رواية الاختبارات ، وتوجد بعيدة عن أية عدالة ، وعن أي دفاع أو اتهام ، وعن أي تبرير ذاتي وأيضاً عن أي ندم . هنا ، ما يقال عن الإنسان ، يقال بنبرة جديدة جلمرياً ، وبعيدة عن أية جدية مثيرة للانفعال .

غير أن مقولات الباتوس هذه ، كما قلنا من قبل ، قد حدثت كلياً وجة البطل في رواية الاختبارات ، ووجه الإنسان في معظم الأجناس البلاغية : الجيوغرافيات (تمجيد ، دفاع) ، سير ذاتية (تمجيد ذاتي ، تبرير ذاتي) اعترافات (الندم) ، بلاغة قانونية وسياسية (دفاع - اتهام) ، وهلم جراً . فترتيب تشخيص الإنسان ، واختبار ملاحه ، وجمعها ، وطريقة لإرجاع الأفعال والأحداث إلى البطل ، كل ذلك محدّد بأجمعه إما عن طريق الدفاع عنه ، وتمجيده ، وإطرائه ، وإما على العكس ، باتهامه ، وفضحه ، الخ . إنها ، في الجوهر ، فكرة معيارية وجامدة عن الإنسان تستبعد كل صيرورة ذات بآل ، ونتيجة لذلك ، يمكن أن يُحكم البطل بكيفية إيجابية تماماً ، أو سلبية تماماً . يضاف إلى ما تقدم ، أن المقولات البلاغية - القانونية هي التي تُهَيِّئ على مفهوم الإنسان الذي يُحدّد بطل رواية السفسطائيين ، والجيوغرافيا والسيرة الذاتية القديمة ، وبطل رواية الفروسية ، ورواية الاختبارات والأجناس البلاغية المطابقة لها . وتكتسي وحدة الإنسان ووحدة أعماله

أعماله (أفعاله) طابعاً بلاغياً - قانونياً أيضاً ، وهما يتلوان من وجهة نظر المفهوم البسيكولوجي اللاحق للشخصية ، سطحيّتين وشكليّتين كذلك . وليس عبثاً أن رواية السفسطائيين تُخِلّت من النزوات القضائية بدون أن تكون لها أية علاقة مع الوجود الحقيقي للبلاغي ، ولِرَجُل القانون ، وللإسياسي . فخطاطة تحليل الفعل البشري وتشخيصه داخل رواية ، كانت تقدمها التحليلات والتشخيصات البلاغية لـ « الجريمة » ولـ « الاستحقاق » ولـ « المأثرة » ولـ « الحق السياسي » ، الخ . وكانت هذه الخطاطة هي التي تحدّد وحدة الفعل وصفته كمثولة . وكانت توجد خطاطات مماثلة في أساس تشخيص بقية الشخص . وحول هذه النواة البلاغية - القضائية كانت تُرتب مادة

المغامرات ، والمادة الجنسية الشبقية ، والمادة البيكولوجية (الأولى) .

صحيح أنه في الآن نفسه هذه المقاربة البلاغية خارجياً ، لوحدة الشخصية البشرية ولأفعالها ، كان يُوجد كذلك (منذ القديس أو غسطين) موقف نحو الذات مبنًى على الاعتراف « و الندم » ويمتلك خطاطته الخاصة لبناء صورة للإنسان ولأفعاله ؛ لكن هذه الفكرة « المعترفة » للإنسان الداخلي (والبناء المطابق لصورتها) لم تَبَارِسْ سوى تأثير ضئيل على روايتي الفروسية والباروكية ، وهو التأثير الذي صار كبيراً فيما بعد ذلك خلال الأزمنة الحديثة .

عبر هذه الخلفية يتبدى ، في الطليعة وبكيفية واضحة ، العمل السلمي للرواية الشطارية التي حطمت الوحدة البلاغية للشخصية ، ولل فعل ، وللحدث . مَنْ هو المحتال ؟ مَنْ هُمْ لازاريلو ، وجيل بلاس وآخرون ؟ هل هو مجرم أم رجل شريف ؟ شرير أم خير ، جبان أم متهور ؟ هل يمكن أن نتحدث عن استحقاقات وجرائم ، ومآثرات تُخلَقُ سيحنته وتُجلبدها ؟ إن المحتال ينتصب خارج مجال الاعمال والدفاع ، وخارج مجال المدح والتشهير ؛ إنه لا يعرف لا الندم ولا التبرير الذاتي ، ولا يرتبط بأي معيار ، ولا بأي مقتضى ضروري أو مثل أعلى ؛ إنه ليس وحيداً ولا يُقَدَّمُ من وجهه نظر الوحدات البلاغية المعروفة عن الشخصية . معه يكون الإنسان كأنه متحرر من كل عوائق تلك الوحدات الاصطلاحية ، فهو لا يتحدد بها ولا يتحقق داخلها : إنه يَهْزَأُ منها .

لقد تفككت جميع الروابط القديمة القائمة بين الإنسان وفعله وبين الحدث والمشاركين فيه ؛ واتضحت للعيان قطعة قطعة بين المرء وموقفه الخارجي (صَفُهُ الاجتماعي ، كرامته ، مجموعته المغلقة) . وجميع الأوضاع الرفيعة ورموزها ، الدينية منها واللائكية على السواء ، التي كان يتدثر بها الإنسان المترفع والمنافق ، تبدلت ، حول المحتال ، إلى أقنعة وزيات للتكبر ، ولوازم للمسرح . وفي مناخ الخداع السار ، ثم تحوّل تلك الرموز الكبيرة والمواقف الرفيعة كلها ، والتخفف من حملها ، وإعادة تثيرها وإبرازها بكيفية جنرية .

وإعادة التبرير [الإبراز] هذه ، كما سبق القول ، قد تمت بالنسبة للّغات النبيلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً ببعض المواقف المحددة للإنسان .

إن خطاب الرواية (الشطارية) ، مثل بطلها ، ليس مقيداً بأية نبرة من النبرات الحاضرة ، ولا يسلم نفسه لأي نسق مُبرَّرٍ خِلالاً ، وحتى في الموضع الذي لا يلجأ فيه هذا الخطاب للباروديا ، ولا يسخر ، فإنه يفضل أن يبقى خطاباً عالياً من النبرة ، خطاباً جافاً وإخبارياً .

إن بطل الرواية الشطارية معارض لبطل رواية الاختبارات والإغراءات . إنه ليس وقيّاً لأي شيء ، يتنون الأشياء والناس جميعهم ، لكنه وهو يفعل ذلك ، يكون وقيّاً لنفسه ، ولما قصده الكريمة والارتابية . وهنا يبدأ ينضج مفهوم جديد للشخصية البشرية ، ليس مفهوماً بلاغياً ، إلّا أنه ليس أيضاً مفهوماً « اعترافياً » ، وإنما هو ما يزال يتلمس طريقه ليجد خطابه وبهية له أرضه .

فالرواية الشطارية لا تُنسق بقَدْرٍ نواياها بالمعنى الدقيق ، بل تهيم ، جوهرياً ذلك التنسيق من

خلال تخلص الخطاب من الباتوس الذي يُثقل على صدره ، ومن جميع النبرات المشحونة والكاذبة ؛ لأنها تخفف الأسلوب ، وإلى حد ما ، تُفرغه . وفي هذا تكمن أهميتها ، إلى جانب القصة الشطارية المستنزهة والبارودية ، وإلى جانب الملحمة البارودية ، وإلى جانب حلقات القصص المشابهة ، المشيدة حول وجهي الخيال والأهله .

إن ذلك كله هيأً لظهور الوجوه الكبيرة لرواية الخط الأسلوبى الثاني مثل وجه دونكشوت . ففي تلك الأعمال الأساسية ، أصبح الجنس الروائى هو ما هو عليه ، ونُشر كل إمكاناته الكامنة . هنا ، في هذه الأعمال ، نضجت وبلغت أصالتها الكاملة ، التشخيصات الروائية الحقيقية ، الثنائية الصوت والمختلفة بصق عن الرموز الشعرية . وإذا وجدنا ، في النثر الشطاري والتهريجي ، وفي مناخ الخداع السار المبسط لكل شيء ، أن وجهاً مشوهاً بالباتوس المزيف قد تمكن من التحول إلى نصف قناع أدبي وإلى وجه صريح ، فإنه في رواية الخط الثاني ، ثم تعويض ذلك النصف - قناع بصورة وجه حقيقي خلقها النثر الأدبي . فاللغات ، هنا ، تكف عن أن تكون مجرد موضوع لباروديا محض جدالية ، وتجد غايتها في ذاتها : فهي بدون أن تكشف تماماً لونها البارودي ، تشرع في الاضطلاع بوظيفة تشخيص أدبي مُنصف . إن الرواية تتعلم أن تُفيد وتستعمل جميع اللغات ، والصيغ ، والأجناس التعبيرية . أنها تُرغمُ جميع العوالم الآفلة والبالية ، المستلبة والمبعدة اجتماعياً وإيديولوجياً ، على أن تتحدث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصين ، غير أن الكاتب يرفع إلى ما فوق تلك اللغات ، نواياه ونبراته التي تتألف فيما بينها عن طريق الحوار . ويوظف الكاتب فكره في تشخيص لغة الآخرين بدون أن ينتهك لإرادتها أو يشوه أصالتها الخاصة . وينصهر خطاب الشخصية عن نفسها وعلمها الخاص انصهاراً عضوياً مع خطاب الكاتب عن نفسه وعالمه . وبهذا الانصهار الداخلي لوجهتي نظر ، ولقصدتين ، وتعبيرين ، في خطاب واحد ، يكتسي الجانب البارودي لهذا الخطاب طابعاً جديداً : فاللغة البارودية تُبدي مقاومة حوارية نشطة تجاه المقاصد الأجنبية التي مارست عليها الصوغ البارودي ؛ وداخل التشخيص نفسه يبدأ صدئ عادية لم تكتمل ؛ ويفعل التشخيص تفاعلاً واضحاً ، نشيطاً ، بين مختلف العوالم ، ووجهات النظر ، والنبرات . ومن ثم إمكانية إعادة التنبير والإبراز وإمكانية اتخاذ مواقف متباينة تجاه الخصومة التي يرن صداها داخل التشخيص ، وإذن تكون هناك إمكانية لتأويلات مختلفة للتشخيص ذاته الذي يصبح متعدد الدلالة شبيهاً برمز من الرموز . هكذا تُخلق الوجوه الخالدة للرواية التي تعيش حيوات متغيرة في عصور مختلفة . وهكذا ، فإن وجه دونكشوت ، خلال الجرى اللاحق من تاريخ الرواية ، قد أعيد إبرازه وتأويله ، إبرازات وتأويلات ضرورية ومتصلة عضوياً بالتطور اللاحق لذلك التشخيص ، هي بمثابة استمرار للخصومة غير المنتهية المتولدة في داخل دونكشوت .

وهذا الصوغ الحوارى الداخلي للتشخيصات ، مرتبط بالصوغ الحوارى العام لمجموع التعدد اللغوى الموجود في النماذج الكلاسيكية لرواية الخط الأسلوبى الثاني . فهنا ، تتكشف وتتحين الطبيعة الحوارية للتعدد اللغوى ، وتتطابق اللغات فيما بينها ويضئ بعضها البعض بالتبادل^(٣٥) . وجميع مقاصد الكاتب الكبرى موجهة بتسنيق ، ومكسرة طبقاً لزوايا متباينة ، وعبر العديد من لغات

العصر . وحدها العناصر الثانوية الإخبارية والإشارية المحض ، تكون مُعْطَلَةٌ داخل خطاب الكاتب المباشر . وبذلك تصبح لغة الرواية نسقاً من اللغات مُنْتَظِماً أدبياً .

ولتكلمة تمييزاً بين الخط الأسلوبى الأول والخط الثانى ، وتدقيقها ، ستوقف عند اثنين من مظاهرها يُضَيِّيان الخلاف في علاقتهما بالتعدد اللغوى .

رأبنا أن روايات الخط الأول ، كانت تُدخل في تركيبها ، التعدد الشكلى لأجناس الحياة المألوفة والجارية ، وللأجناس النصف - أدبية . وكان الأمر يتعلق ، عندها ، بتخليص تلك الأجناس من تعدد لغوى حشن ، لأجل توضيحه بلفظ مُتَّالٍ وَ « مُتَّبَلِّة » . وكانت الرواية موسوعةً لا للغات ، بل للأجناس التعبيرية . صحيح أن تلك الأجناس جميعها قُدمت من خلال خلفية حوارية للغات المطابقة للتعدد اللغوى ، التي نُقِيتْ أو هُجِرَتْ من خلال خصوصية جدالية ، ومع ذلك فإن تلك الخلفية المتعددة اللغة ظلت خارج الرواية .

وضمن الخط الأسلوبى الثانى ، نلاحظ الاتجاه نفسه نحو موسوعة للأجناس (لكن بدرجة أقل) . ويكفي أن نذكر دونكشوت الغنية كثيراً بأجناسها التعبيرية المتخللة . غير أن وظيفة الأجناس المتخللة ، في هذا الخط الثانى ، مختلفة جديراً : فالهدف الأول لتلك الأجناس هو ، إدخال تنوع لغات العصر وتعددتها ، إلى الرواية . أما الأجناس غير الأدبية (مثلاً ، أجناس الحياة الجارية) فإنها تُدْخَل لا يُتَمَّ « تَبْلِيها » وتصبح « أدبية » وإنما بالضبط ، لأنها « لا أدبية » ، ولأن بالإمكان إدخال لغة غير أدبية (بل لهجة) إلى الرواية . لقد كان يتحتم تشخيص تعدد لغات العصر ، داخل الرواية .

وانطلاقاً من رواية الخط الثانى ، تكون مُقتضى سِتِّرَف به فيما بعد ، على أنه بمثابة عنصر مكون للجنس الروائى (يميزه عن الأجناس الملحمية الأخرى) ويُصاغ التعبير عنه ، عادة ، على هذا النحو : يجب أن تكون الرواية انعكاساً تاماً ومتعدد الشكل ، لعصرها .

لكن يجب أن نصوغ هذا المقتضى بطريقة مختلفة ، فنقول : في الرواية ، يجب أن تُشَخَّص جميع الأصوات الاجتماعية - الإيديولوجية للعصر ، وبتعبير آخر ، جميع اللغات مهما قَلَّتْ أهميتها في عصرها : يتحتم على الرواية أن تكون عالماً صغيراً للتعدد اللغوى .

بهذه الصياغة ، يكون ذلك المقتضى ، بالفعل ، مُحَايِئاً لتلك الفكرة عن الجنس الروائى والتي ستحدّد خلق وتطور المغاير الأكثر أهمية للرواية الكبرى في الأزمنة الحديثة ابتداء من دونكشوت . ويكتسب هذا المقتضى دلالة جديدة في رواية التعلم حيث الفكرة نفسها عن صيرورة الإنسان ونموه ، المشخصة فيها ، تفرض تشخيصاً كاملاً للعالم الاجتماعى ولأصوات العصر ولغاته التي تم داخلها صيرورة البطل واختباره واصطفاه . بطبيعة الحال ، ليست رواية التعلم وحدها التي تقتضى ، بحق ، ذلك الامتلاء للغات الاجتماعى (وهو امتلاء يُضَيِّبها إذا بلغ حُدّه الأقصى) . ويمكن لهذا المقتضى أن يقتصر ، عضوياً ، بمقاصد أخرى هي من أكثر المقاصد تنوعاً . (مثلاً روايات

أوجين سو ، الرامية إلى تشخيص العوالم الاجتماعية) .

ويوجد ، في أساس هذا المقتضى المتمثل في أن تعمل الرواية على احتواء تمام اللغات الاجتماعية لعصرها ، إدراك دقيق للتعدد اللغوي الروائي . فكل لغة لا تتكشف في أصالتها إلا وهي متصلة بجميع اللغات الأخرى المدمجة داخل نفس الوحدة المتناقضة للصورة الاجتماعية . وفي الرواية ، تكون كل لغة وجهة نظر ، ومنظوراً اجتماعياً - إيديولوجياً للثقافات الاجتماعية القائمة ولمثلها الجسدين . وإذا لم نفهم اللغة على أنها منظور اجتماعي - إيديولوجي فإننا لا نستطيع أن نفيد كإداة للنسقي ، ولا أن نصير تشخيصاً للغة . ومن جهة ثانية ، فإن كل وجهة نظر جوهرية حول العالم ، بالنسبة للرواية ، يجب أن تكون وجهة نظر ملموسة ، مجسدة اجتماعياً ، وليست موقفاً تجريدياً ، دلاليّاً محضاً ، وبالتالي ، فإن عليها أن تتوفر على لغتها الخاصة التي تكون معها ، عضوياً ، عنصراً واحداً . إن الرواية لا تشيد لأعلى اختلافات دلالية بكيفية مجردة ، ولا على تصادمات ناتجة عن الموضوع وحسب ، بل هي تقوم على تعدد لغوي اجتماعي ملموس . لأجل هذا فإن ذلك اهتمام لوجهات النظر المجسدة ، الذي تطمح إليه الرواية ، ليس هو التمام المنطقي ، النسقي ، الدلالي المحض لوجهات النظر الممكنة . كلا ! إنه التمام التاريخي والملموس للغات الاجتماعية - الأيديولوجية وقد دخلت في فعل متبادل خلال حقبة معينة ، متممة إلى كيان متطور ، واحد ومتناقض ، ومن خلال خلفية حوارية للغات العصر الأخرى ، ويتفاعل حوارياً مباشر معها ، تأخذ كل لغة (داخل الحوارات المباشرة) صدى مغايراً للصدى الذي كان سيكون لها في حد ذاتها . إذا جاز التعبير (إي لو أنها لم تكن متصلة باللغات الأخرى) . انه فقط داخل مجموع التعدد اللغوي لعصر ما ، تستطيع اللغات المعزولة ودورها ودلالاتها التاريخية الحقيقية ، أن تتكشف تماماً ، مثلما أن المعنى النهائي ، الأخير ، لرد معزول في حوار يتكشف فقط عندما ينتهي ذلك الحوار ، ويكون كل شيء قد قيل ، أي في سياق محادثته تامة ومُكتملة . هكنا نجد أن لغة أماديس على لسان دونكشوت ، تسفر عن وجهها تماماً وتكشف معناها التاريخي التام فقط داخل مجموع حوار لغات عصر سورفانتيس .

ننتقل إلى مظهر ثانٍ يعني أيضاً الفرق بين الخط الأول والخط الثاني .

إن رواية الخط الثاني ، في موازاتها مقولة الأدبية ، قد أعطت الصدارة لنقد الخطاب الأدبي بما هو عليه ، وقبل كل شيء نقد الخطاب الروائي . إنه نقد ذاتي للخطاب ، وهي خاصية جوهرية مميزة للجنس الروائي . فالخطاب منقود داخل علاقته بالواقع : لأنه يزعم عكس الواقع بكيفية مضبوطة والتحكم فيه وتعمليه (إدعاءات طوبوية) ، ولأنه يزعم أيضاً تعويضه وكأنه بديل له (أي أن الحلم والابتكار يعوضان الحياة) . وسبق منذ ، دونكشوت ، أن وضع الخطاب الروائي الأدبي لمقاومة الحياة والواقع . وخلال تطورها اللاحق ، ظلت رواية الخط الثاني ، في معظمها ، هي رواية اختبار الخطاب الأدبي ، وفضلاً عن ذلك يمكن أن نلاحظ نموذجين مختلفين من هذا الاختبار :

النموذج الأول ، يركز نقد الخطاب الأدبي واختباره حول البطل ، حول « الإنسان الأدبي » ، الذي يعبر عن الأدب ويعمل أن يعيش « وفقاً للأدب » . والمثالان المعروفان أكثر في

هذا العدد هما روايتا : دونكشوت ، ومدام بوفاري ؛ لكن كل رواية كبيرة ، أو جميعها تقريباً ، تشتمل على إنسان أدبي ، بترباط مع وضع الخطاب الأدبي موضع اختبار : هذا هو شأن جميع أبطال بلزاك ، ودوستوفسكي ، وتورجنيف ، وآخرين ، بدرجات متفاوتة ، ولا يتباين سوى حجم هذا العنصر في مجموع الرواية .

والنموذج الثاني (« تعرية الطريقة » حسب مصطلح الشكلانيين) يُدْخَلُ في الرواية الكاتب الذي كتبها ، مع ذلك ، لا يصفته شخصية أساسية ولكن بوصفه الكاتب الحقيقي للرواية . فنجد ، يتواز مع الرواية نفسها ، شذرات من « رواية عن الرواية » (التي يُعتبر نموذجها الكلاسيكي هو رواية تريسترام شاندي *Tristram Shandy* ، لتوبياس سموليت) .

ويمكن ههنا الهموذجين أن يجتمعا . ولدنيا في دونكشوت عناصر من « رواية عن الرواية » (في الخصومة الجدالية بين المؤلف وبين كاتب الجزء الثاني المزيف) . فضلاً عن ذلك ، فإن أشكال اختبار الخطاب الأدبي يمكن أن تكون جد مختلفة (ما دامت مغايرات الخط الثاني متنوعة بكيفية خاصة) . وأخيراً ، تجدر الإشارة تخصيصاً ، لمتخلف درجات باروديا الخطاب الأدبي المعرض للاختبار . فاختبار الخطاب مرتبط بصوغ بارودياً ، لكن درجة هذا الصوغ ، مثل درجة مقاومته الحوارية للخطاب المصوغ بارودياً ، يمكنهما أن يتنوعا كثيراً : ابتداءً من باروديا أدبية لها غايتها « في ذاتها » خارجية وخشنة ، ووصولاً إلى تضامن شبه تام مع الخطاب المصوغ بارودياً (« السخرية الرومانسية ») . وبين هاتين النقطتين المتطرفتين ، تنتصب رواية دونكشوت بصوغها الحوارية العنيفة ، المتزن مع ذلك ، للخطاب المصوغ بارودياً . ويمكن بكيفية استثنائية ، أن يكون اختبار الخطاب الأدبي في الرواية ، متجرداً تماماً من كل صوغ بارودي . ولدنيا نموذج حديث وجَدُ مفيد ، هو رواية « وطن اللقائي » لميخائيل بريفشين^(٣٦) ، حيث النقد الذاتي للخطاب الأدبي - رواية داخل الرواية - يتحول إلى رواية فلسفية حول الفن الأدبي ، بدون أي صوغ بارودي .

هكذا ، فإن مقولة الأدبية ، عند الخط الأسلوبي الأول ، ومزاعمها الوثوقية عن أداء دور حيوي ، قد عُوْصَتْ في روايات الخط الثاني ، باعتبار الخطاب الأدبي ونقده نقداً ذاتياً .

حوالي بداية القرن التاسع عشر ، انتهى التعارض الحاد بين الحظنين الأسلوبيين للرواية : أماديس ، من جهة ، وكاركتيا وبانتا كرميل ودونكشوت ، من جهة ثانية . وهناك الرواية الباروكية الكبرى مقابل *Simplicissimus*^(٣٧) وروايات سوريل ، وسكارون ؛ ورواية القروسية في مقابل الملحمة البارودية ، والقصة الساخرة ، والرواية الشطالية ؛ وأخيراً ، روسو ، ورشاردسون في مقابل فيلاندنغ ، وسترن ، وجان - بول ، وآخرين . بطبيعة الحال ، يمكن أن نعلم ، إلى يومنا هذا ، تطوراً واضحاً ، تقريباً ، لهذين الحظنين ، ولكن ذلك لن يكون ممكناً إذا ابتعدنا عن الطريق الكبرى لرواية الأزمنة الحديثة . ذلك أن جميع مغايرات رواية القرن التاسع عشر والقرن العشرين التي لها

بعض الأهمية ، نكتسي طابعاً مُختلطاً ، حيث يُهيمن ، بالطبع الخط الثاني . إن هذا الأخير هو الذي يهيمن أسلوبياً حتى في رواية التكوين بمعناها الدقيق خلال القرن التاسع عشر ، بالرغم من اشتغالها على مظاهر دامغة ، نسيباً ، من الخط الأسلوبي الأول . ويمكن القول ، بأن مؤشرات الخط الثاني أصبحت ، حوالي القرن التاسع عشر ، هي العلامات المكوّنة ، الجوهرية ، للجنس الروائي بصفة عامة . ولقد نشر وغنى الخطابُ الروائي جميع إمكاناته الأسلوبية النوعية ، الخاصة به هو وحده ، تحديداً ضمن إطار هذا الخط الثاني الذي كشف ، نهائياً ، الإمكانات الكامنة داخل الجنس الروائي . ومن خلال الخط الثاني أصبحت الرواية ما هي عليه .

ما هي المسلمات السوسبولوجية للخطاب الروائي المندرج ضمن الخط الأسلوبي الثاني ؟

لقد تكون ، ذلك الخطاب ، عندما تُخلقت الشروط المسعفة إلى أقصى حد ، على تفاعل اللغات وإضاعة بعضها البعض ، وعلى أن ينتقل التعدد اللغوي من وجوده « في حد ذاته » (عندما لا تعرف اللغات شيئاً عن بعضها أو عندما تستطيع أن يتجاهل بعضها البعض) إلى وجوده « لذاته » (عندما تكشف لغات التعدد اللغوي بعضها البعض وتبدأ في القيام بدور الخلفية الحوارية فيما بينها) . ومثل مَرَايَا مُصَوَّبَةٍ بعضها إلى بعض ، تعكس كل واحدة من لغات التعدد اللساني ، على طريقتها ، قسْطاً من العالم وزاويةً صغيرة منه ، وترغماً على أن تُخَمَّن ونلتقط ، وَرَاءَ الانعكاسات المتبادلة ، عالماً أكثر اتساعاً يتوفر على مخططات ومنظورات أكثر تنوعاً ليس بإمكان لغة وحيدة ، ومرة واحدة ، أن تعكسه ...

وَحَدَثٌ وعِيٌ لغوي ، كاليلي ، مُجَسَّد في خطاب روائي من الخط الأسلوبي الثاني كان يستطيع أن يتطابق ويتلام مع عصر الكشوفات الفلكية والرياضية ، والجغرافية الكبرى ، التي حطمت غائية الكون القديم وسيآجه ، كما حطمت غائية الرقم الرياضي .. العصر الذي وسَّع حدود العالم الجغرافي العتيق ، عصر « النهضة » والبروتستانتية الذي وضع حَدّاً لِلْمَرْكَزِيَّةِ اللفظية والإيديولوجية التي سادت في العصر الوسيط .

نختم الآن ، هذه الدراسة ، ببعض الملاحظات المنهجية .

إن عجز الأسلوبية التقليدية التي لم تكن تعرف سوى الوعي اللساني البطليموسي ، أمام الأصالة الحقيقية للنثر الروائي ، واستحالة تطبيق المقولات الأسلوبية التقليدية المعتمدة على وحدة اللغة وعلى القصيدة المستقيمة والمائلة لمجموعها ، وجهل المعنى القوي ، المؤسَّس ، للغة الآخرين ولصيغة كلام غير مباشر ومُقيَّد ، كل ذلك أدَّى إلى وصِفِ لساني ، محايد للغة هذا العمل أو ذاك - وأسوأ من ذلك للغة أحد الكتاب - وصفاً غَوْضَ به التحليل الأسلوبي لِثَرِّ الرواية .

لكن مثل هذا الوصف لا يستطيع ، بذاته أن يتيح فهم أي شيء من أسلوب الرواية . فضلاً عن ذلك ، فإنه معيَّب منهجياً وصفاً لسانياً ، لأن الرواية لا تشتمل على لغة واحدة ، بل على عدَّة لغات

تُكوّن ، مجتمعه ، وحدة أسلوبية محضاً ، وليس وحدة لسانية مطلقاً (تماماً مثل اللهجات التي تستطيع أن تمتزج فيما بينها لتكوّن وحدات لهجوية جديدة) .

إن اللغة الروائية للخط الثاني ليست لغة « واحدة » منحدره ، تكوينياً ، من خليط من اللغات ، بل هي ، كما كررنا ذلك مراراً نسق أدبي أصيل من اللغات التي لا تتواجد على نفس المستوى . وحتى إذا غضضنا الطرف عن أحاديث الشخصيات والأجناس التعبيرية المتخلّلة ، فإن الخطاب نفسه للكاتب يظل نسقاً أسلوبياً من اللغات : كُتِل هامة من هذا الخطاب تؤسب (مباشرة بكيفية بارودية أو ساخرة) لغات الآخرين ، وتتلاشى داخلها أحاديث الآخرين فلا توضع بين أقواس وإنما تنتمي شكلياً لأحاديث الكاتب ، لكنها تظل مبتعدة ، بوضوح ، عن شفثيه من خلال تأثير مُقيّد ، ساخر ، بارودي ، أوّله شكل آخر . إن إرجاع جميع هذه الكلمات المتباعدة ، المنظّمة ، لمعجم واحد يخلص كاتباً معيّن ، وإرجاع الخصوصيات الدلالية والتركيبية لهذه الكلمات والأشكال « المنسّقة » ، إلى خصوصيات دلالة ذلك الكاتب وتركيبه ، وبعبارة أخرى : إدراك كل ذلك ووصفه باعتباره المؤشرات اللسانية للغة مزعومة ، وحيدة يمتلكها الكاتب ، إنما هي عملية خرقاء مثلها مثل أن ننسب إلى لغة كاتب ما ، الأخطاء النحوية الواردة على لسان إحدى شخصياته ، والتي أثبتنا هو عن قصد ليظهرها بكيفية موضوعية ! بطبيعة الحال ، فإن جميع هذه العناصر اللسانية التي تنسق المسافة وتخلطها ، تحمل ثبرة الكاتب وهي ماثلة بتأثير من إرادته الأدبية ، وموضوعة تحت مسؤوليته الفنية ، غير أنها لا تنتمي إلى لغته ، ولا توجد على المستوى نفسه معها . إن مهمة وصف لغة الرواية هي مسألة عبثية من وجهة نظر المنهج ، لأن الموضوع نفسه لمثل هذا الوصف ، أي اللغة الروائية الوحيدة ، غير موجود .

إن الرواية تشتمل على نسق أدبي للغات ، وبدقة أكثر ، على نسق لتشخيصات اللغات ، وتمثل المهمة الحقيقية لتحليله أسلوبياً ، في أن نكشف ، داخل جسم الرواية ، جميع اللغات المفيدة في توجيهها وفهم درجة الانزياح القائمة بين كل واحدة من اللغات وبين المستوى الدلالي الأخير للرواية والزوايا المختلفة لتكسیر نواياها ؛ كما تتمثل مهمة التحليل الأسلوبي في التقاط العلائق الحوارية المتبادلة لتلك اللغات ، وأخيراً ، إذا كان هناك خطاب مباشر للكاتب فإن على التحليل أن يكشف عن الخلفية الحوارية المتعددة اللغات ، والموجودة خارج العمل المُخلّل (بالنسبة لرواية الخط الأول ، تبدو هذه المهمة وكأنها أساسية) .

إن حل هذه المشكلات الأسلوبية يفترض ، قبل كل شيء ، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية^(٣٨) . وهذا الفهم وحده يستطيع (بالطبع ، يكون مدعماً بمعلومات) أن يهيمن على المشروع الأدبي الجوهري للمجموع ، وانطلاقاً من ذلك ، أن يدرك أبسط المسافات القائمة بين مختلف ملامح اللغة ، والمستوى الدلالي الأخير للعمل الأدبي ، والفروق الأكثر حذاقة في نبرات الكاتب ، الخ . وليست هناك أية ملاحظة لسانية ، مهما بلغت رقتها ، تستطيع أن تكشف حركة ولعب نوايا الكاتب داخل مختلف اللغات ومظاهرها . إن النفاذ الأدبي والايديولوجي إلى مجموع

الرواية هو الذي يجب أن يقود ، باستمرار ، خطوات التحليل اللساني الأسلوبي . وعلينا الانسئ ، إضافة إلى ذلك ، بأن اللغات المدجة في الرواية ، قد تشيدت في شكل تشخيصات أدبية للغات (فهي ليست معطيات لسانية خشنة) ، وبإمكان هذا التشيد الأدبي تقريباً ، والناجح ، وأن يستجيب لروح اللغات المشخصة وصرامتها ، على وجه التقريب .

لكن ، من الواضح ، أن النفاذ الأدبي وحده لا يكفي . فالتحليل الأسلوبي يُصادف مجموعة من العقبات ، خاصة عندما يتعرض لأعمال تنتمي لعصور بعيدة ، وللغات أجنبية ، حيث لا يتوفر الإدراك الأدبي على سيد من حدس حي . في هذه الحالة (إذا أردنا أن نتحدث بطريقة مجازية) فإن كل لغة ، نتيجة للمسافة الفاصلة لها عنا ، تبدو موضوعة على مستوى واحد ، لأن البعد الثالث وتنوع المستويات لا يُحسَن بها . ومنذ ذلك ، فإن دراسة تاريخية - لسانية للأنساق اللسانية وأساليبها (الاجتماعية - المهنية ، المرتبطة بالأجناس التصويرية ، الموجهة) الموجودة في عصر معين ، من شأنها أن تساعد جدياً في التعرف على البعد الثالث داخل لغة الرواية ، وأن تُتيح لنا تمييزه والتباعد عنه . ومع ذلك ، وحتى في دراسة الأعمال الأدبية المعاصرة ، فإن الأسلية هي بطبيعة الحال ، الأداة اللازمة للتحليل الأسلوبي .

لكن الأمر لا ينتهي عند ذلك الحد ، فالتحليل الأسلوبي للرواية ، لا يمكن أن يكون مُنتجاً بعيداً عن فهم عميق للتعدد اللغوي ، ولحوار اللغات في عصر معين . غير أنه لفهم حوار اللغات ، وحتى السماع ، لأول مرة ، بوجود حوار ، فإن معرفة المظهر اللساني والأسلوبي للغات ، لا يكفي : إنه من الضروري النفاذ بعق إلى المعنى الاجتماعي - الأيديولوجي لكل لغة ومعرفة التوزيع الاجتماعي لجميع الأصوات الأيديولوجية لعصر ما ، معرفة دقيقة .

ويصادف تحليل أسلوب الرواية صعوبات من نوع خاص ، ناتجة عن سرعة تيار سرورتي التحويل اللتين تخضع لهما أية ظاهرة لسانية وهما : سرورة الفكر وسرورة إعادة التبرير [الإبراز] .

تستطيع بعض عناصر التعدد اللغوي المدجة في لغة الرواية (مثلاً ، الإقليميات ، التعبيرات المهنية والتقليدية) أن تقيد في تسقي مقاصد الكاتب (وإذن ، في أن تُستعمل بطريقة تقييدية ، على مسافة) ، وهناك عناصر أخرى من التعدد اللغوي ، مماثلة للأولى ، فقدت في لحظة معينة طعمها « الأجنبي » وأصبحت مكرسة عن طريق اللغة الأدبية ، والكاتب لم يعد يدركها داخل نسق لهجة إقليمية ، أو ضمن رطانة مهنية ، بل داخل نسق اللغة الأدبية . وسيكون خطأً أن نَعزُو إليها وظيفة تسيقية : إن تلك العناصر توجد على المستوي نفسه الذي توجد عليه لغة الكاتب إلا إذا لم يتضامن هذا الأخير مع اللغة الأدبية لعصره ، و في هذه الحالة ، فإنها ستوجد على مستوى لغة « مُستقاة » مختلفة (أدبية وليست إقليمية أبداً) . ومنذ ذلك الحين ، في بعض الحالات ، يكون من الصعب جداً الفصل فيما يبدو للكاتب كأنه عنصر مُكرس من اللغة الأدبية ، وفي ما زال يعطيه الإحساس بالتعدد اللغوي . وكلما اتعد العمل الأدبي المخل عن وعينا الحديث ، كلما أصبحت هذه

الصعوبة كبيرة . وفي العصور التي يكون التعدد اللغوي هو الأكثر حرمة ، وحيث يكون تصادم اللغات وتفاعلها متوترين وقويين بكيفية خاصة ، وحيث التعدد اللغوي يحاصر اللغة الأدبية من كل جانب ، أي في العصور الأكثر ملائمة للرواية ، فإن « مظاهر التعدد اللغوي تصبح مكرسة بسهولة وسرعة ، وتنتقل من نسق لغة إلى آخر : من الحياة المعيشة إلى اللغة الأدبية ومن هذه الأخيرة إلى الكلام الجاري ، ومن الرطانة المهنية إلى اللغة المشتركة ، ومن جنس تصويري لآخر ، الخ . وفي هذا الصراع المتوتر ، تغلب الحدود ، في آن ، أكثر حسماً ولكنها أكثر تلاشياً ، فيستحيل ، أحياناً ، أن نحدد بدقة أين انحلت تلك الحدود ، ومن أين دخل بعض « المقاتلين » إلى أرض العدو ! كل ذلك يثير صعوبات ضخمة أمام التحليل . وخلال العصور الأكثر استقراراً تكون اللغات محافظة أكثر ، ويتم التكريس ببطء أكبر ، وصعوبة أشد ، فنستطيع أن نتابعه بسهولة . ومع ذلك ، يجب القول بأن سرعة التكريس لا تخلق صعوبات ألا بخصوص الترهات ، وتفاصيل التحليل الأسلوبي (أساساً للخطاب الأجنبي المبعثر بكيفية مشتبه داخل خطاب الكاتب) ، لكن فهم اللغات الأساسية المنسقة والخطوط الجوهرية في حركة المقاصد ولعبتها ، لا يمكن أن يتصانقوا مع ذلك .

والسيرة الثانية ، إعادة التعبير ، أكثر تعقيداً . إنها تستطيع أن تُشَوِّه بكيفية هامة ، فهم أسلوب الرواية . وتتعلق هذه السيرة الثانية بإفراكتنا لمسافات الكاتب ونبراته المقيدة ، التي ينجزها عن طريق نحو فروقها الصغيرة ، وغالباً ، عن طريق تحطيمها . وقد سنحت لنا الفرصة من قبل للقول ، بأن بعض نماذج الخطاب الثنائي الصوت ومغايراته ، تفقد بسهولة ، بالنسبة لمن يستمعها ، صوتها الثاني ، وتصبح مع الخطاب المباشر الأحادي الصوت . هكذا ، فإن الصوغ البارودي في الموضع الذي لا يبدو فيه هدفاً في حد ذاته بل يسطوع بوظيفة التشخيص ، يمكنه بسرعة كبيرة وبسهولة متناهية ، مع بعض الشروط ، أن يتمتع عن الإدراك تماماً ، أو يلامسه الإدراك بنسبة ضعيفة جداً . وسبق أن قلنا أيضاً بأنه في تشخيص نثري حقيقي ، يبدى الخطاب البارودي مقاومة حوارية داخلية تجاه المقاصد البارودية ، وذلك لأن الكلمة ليست مادة جامدة ، مُوضَّعة بين يدي الفنان الذي يستعملها كيف شاء ، وإنما هي حيّة ، منطقية ، دائماً وفيه لنفسها . إنها تستطيع أن تصير غير ملائمة ومضحكة ، وأن تكشف ضيقها ومظهرها الاحادي الجانب ، لكن معناها ، بعد تجسيده لا يمكن أبداً أن يَنجَحَ تماماً . وبستطيع هذا المعنى ، في ظروف مختلفة ، أن يجعل شرارات جديدة ومتألفة تنبثق عن طريق إحراق قوقته الموضَّعة ، وإذن عن طريق حرمان التعبير البارودي من خلفية حقيقية ، وحجب نوره وإطفائه . ولابد من أن نستحضر في ذهننا تلك الخاصة الأخرى لكل تشخيص نثري عميق : فمقاصد الكاتب تتحول داخله وفقاً لِمُتَحَنِّين يباين ، والمسافات بين الخطاب والمقاصد تتغير دوماً ، أي أن زاوية الانكسار تتعدل ، ففي أعلى المنحني البياني يكون مُمكنًا تحقيق تضامن تام للكاتب مع تشخيصه ، وإدغام صوتيهما ، وفي أسفل المنحني ، على العكس ، يمكن أن يكون هناك توضيح تام للتشخيص ، وإذن يمكن تحقيق بلودها عثنة ، مرفقة بصوغ حملياري عميق . ويمكن لانصهار التشخيص مع نوايا الكاتب أن يتراوح ، بكيفية واضحة ، مع التوضيح الكامل للتشخيص ، لكن فقط خلال جزء صغير من العمل الأدبي ، مثلما نجد عند بوشكين بالنسبة

لوجه أونغن ، وجزئيا ، بالنسبة لوجه لينسكي . بالطبع ، فإن منحني حركة نوايا الكاتب يمكن أن يكون قويا تقريبا ، والوجه داخل الرواية الثرية يملك أن يكون أكثر روقا وتوازنا . ولما كانت شروط التشخيص قادرة على التغير ، فإن بإمكان المنحني أن يصبح أقل بروزاً ، بل يمكنه أن يتمطي ليشكل خطأ مستقيماً : فيصبح الوجه عندئذ ، إما قصدياً كلية ، وإما على العكس ، غورياً بمعنى الكلمة ، وبارودياً بطريقة خشنة .

مالذي ، إذن يحدد إعادة تنبير وجوه الرواية ولغاتها ؟

إنه تعديل في خلفيتها الحوارية ، أي تحوير داخل الجسم المتعدد اللغة . وعندما يتحول حوار اللغات في عصر معين ، فإن لغة الشخصية الروائية تبدأ ترن بكيفية مختلفة ، ما دامت مضادة بطريقة مغايرة ومدركة عبر خلفية حوارية أخرى . داخل هذا الحوار ، وداخل هذه الشخصية وخطابها ، يمكن أن يتقوى ويتعمق مقصده المباشر أو ، على العكس ، تستطيع تلك الشخصية أن تتوضع كلية ويستطيع الوجه الكوميدي أن يصير مأسوياً ، والمفضوح فأضحاً ، الخ .

في إعادة التبيرات من هذا النوع ، لا يوجد انتهاك فقط لإرادة الكاتب . ويمكن القول بأن السبورة جرث داخل التشخيص نفسه ، وليس فقط داخل الشروط الجديدة للإدراك . فهذه الشروط لم تفعل أكثر من تحيين إمكانات التشخيص التي كانت توجد فيه من قبل (صحيح أنها قد أضعفت إمكانات أخرى) . ويحق أن نؤكد بأن التشخيص يغلو بمعنى ما ، مفهومأ ومحموسأ أفضل من ذي قبل . وفي جميع الأحوال ، فإن لآفةمأ معينا ينضم هـنا ، إلى فهم جديد وأكثر عمقا .

وفي بعض الحدود ، تكون إعادة التبير محتومة ومشروعة ، بل ومنتجة ، لكن هذه الحدود تكون سهلة الاجتياز عندما يكون العمل الأدبي بعيداً عنا ، وعندما نبداً في إدراكه من خلال خلفية أجنبية عنه تماماً . في هذه الحالة ، تستطيع إعادة تنبير جنسية أن تُشوه العمل : ذلك هو مصير كثير من الروايات القديمة . لكن الأكثر خطراً ، هو إعادة تنبير تبسيطة تعميمية ، تأتي ، من كل الجوانب ، دون مستوى عقلية الكاتب (ودون عصره) ، وتحول تشخيصاً ثنائي الصوت إلى تشخيص مسطح ذي صوت واحد ، بطولي - متكلف ، مؤثر عاطفياً ، أو على العكس ، تحوله إلى تشخيص كوميدي بكيفية سطحية . هذا ما نجده مثلاً ، في التأويل الانتقائي المحدث ، للأسلوب البورجوازي الصغير ، ولوجه لينسكي بأخذه مأخذ الجدة بما في ذلك حتى قصيدته البارودية : إلى أين ، إذن هـرثهم ... أو نجده في تأويل بطولي محض لبيتشورين ، على طريقة تفسير شخصيات مارالانسكي (٣٩) .

إن لسبورة إعادة التبير ، دلالة كبيرة بالنسبة لتاريخ الأدب . فكل عصر يُعيد ، على طريقته ، تنبير أعمال أدبية تنتمي إلى ماض قريب . والحياة التاريخية للأعمال الكلاسيكية هي ، إجمالاً ، سبورة متصلة من إعادة التبير والإبراز اجتماعياً وإيديولوجياً . وبفضل الكامن من النوايا والمقاصد التي تطوي عليها ، فإنها تستطيع ، في كل عصر ، وعبر خلفية حوارية جديدة ، أن تكشف مظاهر دلالية دائماً أكثر جنة . إن جسم الأعمال الكلاسيكية يستمر ، بالمعنى الحرفي للكلمة ، في النمو ،

وفي إعادة خلق نفسه . كذلك ، فإن تأثيرها على الأعمال الأدبية اللاحقة ، يُفترضُ حقيقياً ، عنصراً من إعادة التبرير . وإن الشخصيات الأدبية الجديدة هي ، في غالب الأحيان ، مخلوقة من إعادة تبرير القديمة ، عن طريق نقلها من سجل نبرات إلى سجل آخر ، مثلاً من صعيد كوميدي إلى صعيد تراجيدي ، أو العكس .

ويذكر ف . ديبلوس في كُتُبِهِ ، أمثلة مفيدة عن خلق تشخيصات جديدة من خلال إعادة تبرير أخرى قديمة . فمشخصيات الرواية الأنجليزية المنتسبة إلى مهنة أو طبقة (الأطباء ، القانونيون ، ثيلاء الريف) ظهرت أول الأمر في أجناس كوميدية ، ثم انتقلت إلى مستويات مضحكة من الدرجة الثانية في الرواية ، بصفتها شخصيات موضوعة ثانوية ، وبعد ذلك فقط ، نُقلت إلى مستويات عالية وأصبح في إمكانها أن تصير شخصيات أساسية . وَتَمَثَّلُ إحدى الطرائق الكبرى لنقل شخصية ما ، من المستوى الكوميدي إلى مستوى أعلى ، في تقديمها بائسة ، مثلاً ، فالآلام تنقل شخصية مضحكة إلى سجل مختلف ، أكثر رفعة . هكذا ، نجد أن الوجه التقليدي للبخل في الكوميديا ، يسهم في تشييد شخصية جديدة ، هي شخصية الرأسمالي ، كما يتيح الصعود إلى المرتفعات المأسوية لشخصية « دمي » في رواية ديكنز^(٤٠) .

ونكتسي إعادة تبرير تشخيص شعري ينتقل إلى النثر ، أو بالعكس من النثر إلى الشعر ، أهمية خاصة . وعلى هذه الشاكلة ، وُلِدَتِ الملحمة البارودية في العصر الوسيط ، ولعبت دوراً جوهرياً في التحضير لظهور رواية الخط الثاني (مقارنتها الكلاسيكية تبلغ الأوج بظهور L. arioste) . ولا جدال في إن إعادة تبرير تشخيصات منقولة من الأدب إلى مجال فنون أخرى - الدراما ، الأوبرا ، الرسم - هي عملية ذات دلالة كبيرة . والمثال الكلاسيكي في هذا الصدد هو : إعادة التبرير القوية التي أنجزها الموسيقي تشايكوفسكي لرواية بوشكين أوجين أونيفين ، فهي عملية جد هامة يسبب التأويل ذي الطابع البرجوازي الصغير لشخص هذه الرواية التي حُجب الجانب البارودي فيها^(٤١) .

هذه هي سرورة إعادة التبرير ، ويجب أن نُقرُّ لها بأهميتها الكبيرة والمخصصة داخل تاريخ الأدب . وإن الدراسة الأسلوبية ، الموضوعية ، لرواية المصور البعيدة ، تفرض علينا أن تأخذ بالاعتبار ، جدياً هذه السرورة ، وأن تربط بدقة ، بين الأسلوب الذي ندرسه ، وبين الخلفية الحوارية للتعدد اللغوي الخاص بعصره . فضلاً عن ذلك ، فإن تلخيص إعادة التبريرات اللاحقة لشخص رواية ما ، مثلاً شخصية دونكشوت ، يمكنسى أهمية كشفية كبرى ، موبسح دائرة تأويلها الأدبي والأيدولوجي . ذلك أن الوجوه الكبيرة للرواية - ولا بأس من أن نُكرِّر ذلك - تستمر في النمو وفي الانتشار حتى بعد خلقها ، وهي قادرة على أن تتحول داخل أعمال أدبية لعصور أخرى ، جد بعيدة عنها وعن ساعة ميلادها الأول .

هوامش

(١) لاستطيع ، هنا ، الدخول في جوهر مضلة تماثلات اللغة والأسطورة . وفي الكتب التي تتحدث عن هذا الموضوع ، نجد أن المسألة قد حُلّت ، إلى أمد قريب ، على المستوى السيكولوجي ، ومن روية نظر متصلة بالفولكلور ، وبدون علاقة مع المضاعفات المنسوبة لتاريخ الوعي الفئوي (مثلاً عند ستهال ، لازريس ، ووندت ، وآخرين ...) وفي الاتحاد السوفياني ، طرحت هذه المسائل في علاقتها الجوهريّة من لدن بوتييا وميلوفسكي .

(٢) بدأ هذا المجال الافتراضي في الدخول ، لأول مرة ، إلى مجال العلم ، عند دراسة « إحالة الدلالات » .

(٣) إن الصور الذاتية الساعرة في أهيبيات هولرس ، مشهورة ، وفيها نجد أن للوقوف المتحكم تجاه « أنه » يشتمل دائماً على أسلبة بارودية تخص السلوكيات المأثورة ، ووجهات نظر الآخرين والآراء الجارية . ونجد ، أيضاً ، أهيبيات ماركيس غرون أكثر قرباً من التوزيع الرواق للمعى . واستناداً إلى الشفرات المتبقية من تلك الأهيبيات ، يمكننا أن نتحكم على الأسلبة البارودية في الخطاب العالم والوعظي .

(٤) نجد عناصر للتوزيع المنسق عن طريق التصدد الفئوي وأيضاً من خلال بلور لأسلوب النثر الأصل ، في نص « الدفاع » لسقراط . وبصفة عامة ، فإن وجه سقراط وأقواله تتخذ ، عند أفلاطون ، الطابع نفسه للنثر . غير أن أشكال السيرة الذاتية الإغريقية المتأخرة زمنياً ، وكذلك السيرة الذاتية المسيحية ، تكتسي أهمية خاصة ، فهي تقرن الطرخ - الاعتراف بجنوح يتم من خلال عناصر رواية المغامرات والطابع التي يمكن أن نتعرف عليها (ملامات الأعمال نفسها لم يحفظت) ديون كريزوستوم ، جوستن - ملرتير ، سيريان ، وأيضاً مايسمي Le Cycle des légendes bléumentines وأخيراً ، نجد العناصر نفسها عند بؤوس Boèce .

(٥) من بين الأشكال البلاغية المحلية جميعها ، نجد أن جنس القدرح اللاذع هو الذي يشتمل على أكبر عدد من الإسكانات الروائية . فهو يقبل بل ويستلزم تنوع الصيغ اللفظية ، والتشخيص الدرامي والبارودي الساعر لوجهات نظر الآخرين ، إنه يسمح بترج الأبيات الشعرية مع النثر ، الخ .

(٦) يكفي أن نذكر في هذا الصدد ، رسائل سيررون إلى أتيكس Atticus .

(٧) نراجع في هذه المسألة كتاب كرييفتوف : نظرية الرواية (موسكو ١٩٢٧) ، وأيضاً المقدمة التي كتبها بولدمريف لترجمة رواية أشيل ناتيس : مغامرات لوسبي وكليتون ، (نشر الأدب العالمي ، موسكو ١٩٢٥) . هذه المقدمة توضح مسألة رواية السفسطائيين .

(٨) عوت تلك الأفكار عن نفسها في أول تحليل خصص للرواية وأصبح مرجعاً في الموضوع ، وهو تحليل هيبي Hùet سنة ١٦٧٠ . ولم يظهر كتاب مماثل في الموضوع إلا في القرن التاسع عشر ، عندما نشر إروين رود دراسته عن رواية المصور القديمة سنة ١٨٧٦ .

(٩) راجعوا الشكل المتطرف لهذه الطريقة التصويرية عند سترن ، وأيضاً عند جلان - بول مع ترويع أكثر في درجات الصوغ البرودي .

(١٠) هكذا نجد أن بولنديف في المقالة المذكورة ، يسجل أن أشيل تاتيس في تصويره البارودي يلجأ إلى تيمة الحلم المنفر التقليدية . فضلاً عن ذلك ، يرى بولنديف أن رواية تاتيس تعتمد عن النمط التقليدي لتتجه صوب رواية الطيف المزعلة .

(١١) الكاتب الألماني ولفرام فون إشنباخ ، (١١٧٠ - ١٢٢٠) .

(١٢) « بارزيفال » هي أول رواية ذات مشكلة ، ولأول رواية للتكوين . وهذا المغاير لجنس الرواية يتميز عن رواية التكوين التقليدية الخالصة (البلاغية) ، الأحادية الصوت أساساً (مثل روايات تلميحك ، ولا سيوريدي ، وإميل) ويستلزم التناحية الصوتية . ورواية التكوين الساحرة ، الجانحة بقوة نحو الباروديا ، هي مغاير أصل لهذا الجنس الروائي .

(١٣) إن سيوريدي ترجمت وتمثل مادة الآخرين لم تم ، هنا ، داخل الوعي الفردي لكتاب الرواية : إنها سيوريدي طويلة ، تدريجية تم داخل الوعي الأدبي واللساني للمعسر . فالوعي الفردي لم يبدأها ، ولا أنهىها ، وإنما أسهم فيها .

(١٤) في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر ، ظهرت في كتاب مطبوع جميع روايات الفروسية ، تقريباً ، الموجودة آنذاك .

(١٥) إن رواية أماديس ، مفصولة عن جنودها الإسبانية ، قد أصبحت رواية عالمية تلياً .

(١٦) إن شعاع فعل مقولة « اللغة الأدبية » يمكن أن يضيء مجاله في بعض الفترات عندما يُشيد جنس نصف - أدبي ، قاعدة صارمة وعميرة (مثلاً هو الشأن ، مثلاً ، في الجنس الرسائي) .

(١٧) يتميز الأدب الألماني بميل خاص نحو هذه الطريقة في تدنية الأقوال الرغبة ، بواسطة نشر مقارنات وتدابيع ذات مستوى وضع . وهذه الطريقة التي أدخلها في الأدب الألماني ولفرام فون إشنباخ ، هي التي تمهد في القرن ١٥ ، أسلوب مبشرين شعبين مثل جبال فون كزريغ . وفي القرن ١٦ أسلوب فيشارت . وفي القرن ١٧ الدعوات الشعبية لإبراهيم سانتا كلارا ، وفي القرن ١٨ و ١٩ تمهد أسلوب روايات هيبيل ، وجان بول .

(١٨) من ثم المكسبات التركيبية الملحة للرواية الرومانسية : يُضَلّ مركز بقوة ، « إثنان » جميل ، تطور للسفر المُؤسَّب . ويجب أن تُحسّل كذلك ، إدخال الميتولوجيا الكلاسيكية والأبيات الشعرية إلى النشر .

(١٩) إن « حوارات الموت » جسد منتشرة ، والعنصر المميز فيما هو : أن تعد الأشكال تقدم إمكانية التحدث حول تيمات مختارة (معاصرة وحالية) ، مع حكماء ، وعلماء ، وأبطال من جميع الأقطار ، وفي كل العصور .

(٢٠) انظر في لاس تري L'Ambre التكرُّر الحقيقي الذي تتحقَّق وراءه شخصيات النصِّ الواقعية .

(٢١) هكذا ، نجد فكرة الاحيار تظم ، بتناغم وتُحطَّ عجيب ، قصيدة كمشهورة منظومة بالفرنسية القديمة ، عنوانها : حياة أليكسي (Vied'Alexis) وفي روسيا ، عدنا ، مثلاً ، حياة تيمورزه ولايتشورا .

(٢٢) إن عسل مثل هذه الاختبارات ، المقروضة على مثل جميع أنواع الأفكار والانحماحات المسيرة للموضة ، هو قسط كبير في الإنتاج الصحم لروايات الدرجة الثانية .

(٢٣) حياة لازريلو دو تورميس هي أول رواية شطرية .

(٢٤) أصبح أن مفهومًا هذا الانعاش قلما يكون امتيازاً لهذا النموذج : فاللغة الإشكالية والبسيكولوجية هي ، في غالب الأحيان ، مبتذلة . ولذلك فالمودج التالي هو أكثر وضوحاً وصفاه .

(٢٥) أخذنا هذا الاصطلاح عن ديبيلوس Dibelius

- (٢٦) كريستوف وييلاند (١٧٣٣ - ١٨١٣) كاتب وشاعر ألماني .
جون كارل ويترزيل (١٧٤٧ - ١٨١٩) هو مؤلف TobiasKraut
كريستيان فريدريك بلاتكينبورغ (١٧٤٤ - ١٧٩٦) دارس للإستيقا ومنظر للأدب ، ألف : بحث عن الرواية ، ونظرية عامة للفن
الجميلة .
- (٢٧) كوتفريد كبلر (١٨١٩ - ١٨٩٠) (Gottfried Keller) كاتب سويسري ، ألف : هنري الأخضر و : أغل سيلدويل ؛ و : سبع
أساطير .
- (٢٨) مفهوم أننا لا نتحدث ها ، ألا عن الخطاب المنير للاتفعال المتصل بالخطاب الآخرين بكيفية جدالية ودفاعية ، ولا نتحدث عن هُأَوس
التشخيص ذاته ، الذي هو هُأَوس غوي ، أدبي ، خالص ، وفي غير حاجة إلى الاصطلاح النوي .
- (٢٩) وعصاة في الباروك الألماني .
- (٣٠) نجد ذلك ، بشكل أو بآخر عند فيلندع ، سموليت ، وستون . وفي ألمانيا ، هند ميزوس ، فييلاند ، ميلر ، وآخرين . وهؤلاء
الكتاب جميعهم ، عند معالجتهم الأدبية لمسألة الباترس الماطفي (والتعليق) في علاقته بالواقع ، يتبنون نموذج رواية دوكنشوت التي يبنون
تأثيرها حاسماً . (يمكن أن تراحموا ، في الأدب الروسي ، دور لنة وشاردسون في التسيق للمتعدد الأصوات داخل رواية بوشكين : أوجيب
أو نغين) .
- (٣١) بوشكين : عيكيت بيلكين .
- (٣٢) بوشكين : ابنة القبطان .
- (٣٣) مفهوم أننا نتكلم هنا عن الدراما الكلاسيكية الخالصة بوصفها تميز عن الحد الأعلى لحس . ومن الواضح أن الدراما الواقعية المعاصرة
تستطيع أن تتوفر على لغات متنوعة ومتعددة .
- (٣٤) لا نعالج هنا مشكلة تأثير الكوسيديا على الرواية ، والأصل الممكن ، انطلاقاً من الكوسيديا ، لبعض مغايرات الممثل ، والمهرج ،
والأبله . ومهماتكن أصولهم ، فإن وظائفهم تتغير داخل الرواية ، وفي إطار الرواية تنمو إمكانيات جديدة تماماً بالنسبة لهذه الوجوه .
- (٣٥) سبق القول بأن الصوغ الحوارية الكامن للغة المثيلة في الخطب الأسلوبية الأول ، مثله مثل حصونه الجدالية مع تعدد لغوي عشرين ،
يوجد هنا (في الخطب المثالي) مُحِيناً .
- (٣٦) ميخايل برمشين (١٨٣٣ - ١٩٥٤) : أسلوبني أصيل وقصص ذو حساسية نفاذة .
- (٣٧) Simplicius Simplicissimus : عنوان رواية شهيرة للكاتب الألماني كرسوف فون كريميلشوزن الذي عاش خلال القرن السابع
عشر (١٦٤٤ - ١٦٧٦) .
- (٣٨) إن هذا الفهم يستيع كذلك تقويماً للرواية ، وليس فقط تقويماً لذيها بالمعنى الضيق ، بل أيضاً التقويم الأيديولوجي ، لأنه لا يوجد فهم
أدبي غير تقويمي .
- (٣٩) ألكسندر بسترجهف ، الملقب ب مولانسكي Marlinski (١٧٩٧ - ١٨٣٧) ، كاتب روسي رومانسي غزير الإنتاج لكن بدون
روح ، منفص عنهم الأصالة لجوته ، وهيجو ووالترسكوت .
- (٤٠) شارل ديكنز في روايته Dombey and Son
- (٤١) إن مشكلة الخطاب الثنائي الصوت ، البارودي ، والساحر (وبنقة أكثر مشكلة تشابهاته) في الأوبرا ، وكذلك الموسيقى وتصميم
الرقص (وفصات بلودوية) هي مسألة بالغة الأهمية .

تحليل رواية "نولستوي" البعث

بعد مرور أكثر من عشر سنوات على الانتهاء من « أناكارونيا » (١٨٧٧) أُلْجَزَ تولستوي روايته الأخيرة « بعث » (١٨٩٠) . وخلال هذه السنوات العشر ، حصلت « الأزمة » الشهيرة التي ستقلب الحياة الشخصية لتولستوي وكذلك إيديولوجيته وإنتاجه الأدبي ، مما جعله يتخلى عن ممتلكاته (إغائنة أسرته) ، وينقض معتقداته الماضية ورؤيته للعالم ، وينكر عمله الأدبي .

ومثل هذا الانقلاب في الرؤية للعالم وفي الحياة الشخصية ، أحس به معاصرو تولستوي إحساساً قوياً وفهموه على أنه بمثابة أزمة . اليوم ، يرى العلم المسألة بكيفية مختلفة ، ذلك أننا نعرف أن مقدمات هذا الانقلاب كانت توجد سلفاً في أعمال تولستوي الشاب ، ونعرف أنه منذ السنوات الممتدة بين ١٨٥٠ - ١٨٦٠ كانت تظهر بوضوح اتجاهات ستجدُ مجالاً للتعبير عن نفسها منذ ١٨٨٠ في « الاعتراف » وفي الحكايات الشعبية والمحاولات الفلسفية الدينية وكذلك في وضع تولستوي لبعض مبادئ الحياة موضع تساؤل جذري . ونعرف أيضاً أن هذا الانقلاب لا يجب أن يفهم باعتباره حدثاً يخص حياة تولستوي وحده ، بل كان ، في الواقع مستجيباً لتطور الضرورات الاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية المعقدة التي كانت تجري آنذاك في المجتمع الروسي والتي كانت تقتضي من الكاتب أو الفنان الخاضعين في تكوينهما لفترة سابقة ، أن يعيدا النظر في توجيه أعمالهما . وفي الثمانينات بالضبط (١٨٨٠) ، حصلت « إعادة التوجيه الاجتماعي » لإيديولوجيا تولستوي ولإبداعه الأدبي . وكان ذلك هو الجواب المطلوب من لدن الشروط الجديدة لتلك الفترة .

منذ الخطوات الأولى على درب الأدب ، تميزت الرؤية للعالم عند تولستوي وكذلك عمله الأدبي ، بل وحتى أسلوب حياته ، بموقف مُعارضة للتيارات السائدة في عصره . بدأ مثل « تقليدي مناضل » يدافع عن تقاليد القرن الثامن عشر ، وعن مبادئه ، وعن روسو ، وعن موجة العواطفية الأولى .

ولما كان مناصراً لمبادئ بالية ، فقد تشيع للمجتمع البطريركي الخاضع لسيطرة مُلاك الأراضي والقائم على الرّق ، كما عارض بقوة قيام علاقات اجتماعية جديدة متولدة عن ضغط البورجوازية

الليبرالية . كان تولستوي خلال السنوات ١٨٥٠ - ١٨٦٠ يرى أن كاتباً مثل تورجنيف ، هو ديمقراطي أكثر من اللازم مع أنه كان مُمثلاً للتيارات الأدبية المعبّرة عن طبقة النبلاء الروسية . في تلك الفترة ، كان يوجد في النقطة المركزية لأيديولوجية تولستوي وإبداعه الأدبي ، مفهوم التنظيم البطريكي للأسرة ، والملكية العقارية مع جميع العلاقات البشرية المنحدرة من هذه الأشكال الاجتماعية . وهي علائق مؤنّكة بعض الشيء ومفقرة ، في التحديد الأخير ، للواقع التاريخي للملوس .

إن الملكية العقارية البطريكية منظوراً إليها من واقعها الاجتماعي الاقتصادي ، كانت توجد آنذاك ، خارج الصيرورة التاريخية . لكن تولستوي لم يصبح مع ذلك ، المعلق الستاتالي على « اعشاش الأسيد »^(١) الأخيرة ، تلك البقايا العتيقة من العهد الإقطاعي . وإذا كان صحيحاً أن رومانسية معينة خاصة بهذا العالم الإقطاعي المحتضّر ، تكون جزءاً ملتحماً برواية « الحرب والسلام » ، فإنه لا يقل عن ذلك وضوحاً أن هذه الرومانسية لا تكون الخاصة الغالبة في هذه الرواية . ذلك أن المجتمع البطريكي مستحضر عند تولستوي عبر سيمفونية غنية بالصور والمشاعر والانفعالات . إنه مرتبط بادراك عميق لعلائق الإنسان بالطبيعة إلا أنه لا يكون منذ البدء ، سوى خلفية يمتزج فيها الواقع بالرمزي وتضيف إليها الفترة عناصر واقع اجتماعي آخر .

ليست البداية عند تولستوي ، هي العالم الواقعي للمالك العقاري ، ذلك الوسط الجامد القائم على الرّق والمنطلق على ذاته والمعادي لكل تجديد . بل إن تولستوي يتبع مقاربة أخرى : اصطلاحية بعض الشيء ، بدون شك ، إلا أنها مثبّرة بعمق للشعائر الاجتماعية المطروحة في سنوات ١٨٦٠ ، مما جعلها متعلقة لتعدد الأصوات المنبعثة من فترة جد غنية بالصراعات والتوترات الإيديولوجية .

وانطلاقاً ، بالتحديد ، من هذه الرؤية للملكية العقارية الإقطاعية ، المؤسسية نصفياً ، استطاع تولستوي أن يتطور بكيفية مُطرّدة نحو مثله الاجتماعي الأعلى الذي تجسده الاسبة (isba) مسكن خشبي يقطنه الفلاحون الروس) . لأجل ذلك ، فإن انتقاد الرأسمالية الوليدة وانتقاد كل ما كان يسندها سواء على الصعيد البيسكولوجي أو على الصعيد الإيديولوجي ، قد اعتمد عند تولستوي ومنذ وقت مبكر ، على بنية اجتماعية تحته أكثر اتساعاً من بنية الحياة التقليدية للملكية العقارية المرتكزة على الرّق . وهذا المظهر الآخر لعالم تولستوي ، هذه اللذة العارمة للعيش التي تلون مجموع أعمال تولستوي قبل الأزمة ، لم تكن في جزئها الكبير ، سوى التعبير عن هذه الأشكال الاجتماعية الجديدة والصاخبة التي كانت قد ارتادت مساحة التاريخ^(٢) خلال تلك السنوات .

كل هذا الذي ذكرناه ، كان يسهم في تكوين روح تلك الفترة : فمن جهة نجد نظاماً تقليدياً مرتكزاً على الرّق ، يلفظ أنفاسه الأخيرة ؛ ومن جهة ثانية ، كان هناك عالم إيديولوجي قليل التمايز وخاص بفئات اجتماعية جديدة . ولم تكن الرأسمالية قد شرعت بعد في تركيز وتوزيع القوى الاجتماعية التي كانت شعاراتها الإيديولوجية ما تزال مغلطة وكانت تتداخل فيما بينها بألف طريقة وخاصة في مجال الإبداع الفني . والواقع أن الفنان كان يستطيع أن يتوفر على بيئة اجتماعية تحته

واسعة بالرغم من أن هذه البنية كانت تنطوي على تناقضات داخلية كامنة لم تكن تتبدى بعد في وضع النهار ، مثلًا مثل تناقضات الاقتصاد لتلك الفترة . إن الحقبة كانت تُراكمُ التناقضات ، إلّا أن إيديولوجيتها ، وبخاصة في مجال الفن ، ظلت ساذجة في معطياتها ما دامت تلك التناقضات لم تكن قد انكشفت أو غلّت راحته .

فوق هذه البنية التحتية الاجتماعية الواسعة اللامتناهية وغير الكاشفة للتناقضات ، شيدت الجماهير الروائية الضخمة لتولستوي . بل إن سذاجتها وتناقضاتها الداخلية غير المقصودة هي التي كونت غناها وعظمتها عن طريق إدراج وجوه وأشكال ووجهات نظر ، وتقييمات تعبر عن مواقف اجتماعية متنافرة ومفتقرة إلى التجانس . وهذا هو ما يميز ملحمة « الحرب والسلام » ، وكذلك القصص والمجيكات ، بل وحتى رواية « أنا كارنينا » .

بدأت سيرورة التمايز منذ سنوات ١٨٧٠ . كانت الرأسمالية قد استقرت مُحدّدةً بمنطق شرس حقن القوى الاجتماعية ، مفرقة الأصوات الإيديولوجية ، معطية لكل صوت وضوحاً أكثر ، ومقيمة في كل الأنحاء حلوداً دقيقة . وقد تسارعت هذه السيرورة أيضاً خلال السنوات ١٨٨٠ - ١٨٩٠ وهي الفترة التي أُنمت خلالها التيارات الإيديولوجية بالمجتمع الروسي ، تمايزها : فالمدافعون المشبهون بالنظام البطريكي التقليدي ، والبورجوازيون الليبراليون من كل صنف ، والشعبيون ، والماركسيون ، جميع هذه التيارات تمايزت عن بعضها البعض ، ووضعت إيديولوجيتها الخاصة التي تنحو ، نتيجة لتفاقم صراع الطبقات ، إلى أن تتميز بدقة أكبر من قبل . ومنذئذ تحتم على المبدع أن يختار توجيهه بدون التباس داخل هذا الصراع الاجتماعي ، خوفاً من أن يخسر ملكاته الإبداعية .

إن الأشكال الفنية خاضعة بدورها لهذه الأزمة الداخلية حيث تمايز وتتحاين التناقضات الكامنة . فالملحمة التي كانت تجمع تحت نفس الإضاءة الفنية ، عالم نيكولا روستوف ، عالم بلاطون كراتيف وعالم بيري زوكوف ، وعالم الأمير الشيخ بولكونسكي ، أو الرواية حيث ليفين يجيد ، بدون أن يكف عن أن يكون مَلَاكاً للأرض ، طمأنينة روحه بالقرب من إله الموجيك .. هذه الأشكال أصبحت في سنوات ١٨٩٠ ، مستحيلة . ذلك أن التناقضات التي تشتمل عليها ظهرت جليلة في عمق العمل الأدبي ذاته ، مفككة من الداخل وحدته ، مثلما أنها كانت قد انفجرت في واضحة النهار داخل الواقع الاجتماعي والاقتصادي الموضوعي .

وخلال هذه الأزمة الداخلية التي أثرت في إيديولوجية تولستوي وفي نشاط إبداعه الأدبي على السواء ، بدأ يتجه صوب عالم طبقة الفلاحين البطريكية . ولحد هذه الفترة ، كان نفى الرأسمالية ونقد الحضارة المدنية يتّان انطلاقاً من مواقف عزيزة على طبقة نبلاء قروية تقليدية وغير متشبثة كثيراً بالمواضعات . والآن ، وأى منذ ١٨٩٠ ، بدأ النفي والنقد يتّان من مواقع طبقة فلاحين تقليدية هي في نفس الآن ، ذات مواضعات اجتماعية ومفتقرة لواقع تاريخي حقيقي وملموس . من ثم فإن عناصر الرؤية للعالم لدى تولستوي التي لم تكن ، أول الأمر ، موجهة إلا نحو هذا القطب الثاني للعالم الإقطاعي الذي كان الفلاح يُكوّنه ، والتي كانت تتعارض بُعْثُف مع كل واقع ثقافي واجتماعي

وسياسي يحيط بها ، تستولي منذ الآن على كل تفكيره وتُرغمه على أن يرفض بصرامة جميع ما لا يتلاءم معها .

لقد نجح تولستوي ، باعتباره مفكراً إيديولوجياً وأخلاقياً ومبشراً ، في أن يتناغم مع طبقة الفلاحين ، وفي أن يصبح حسب تعبير لينين ، الناطق باسم ملايين وملايين الناس الممثلين لهذه الطبقة الاجتماعية :

« إن تولستوي عظيم بصفته مترجماً لأفكار وعقليات ملايين الفلاحين الروسين أثناء اندلاع الثورة البورجوازية في روسيا . تولستوي أصيل لأن مجموع أفكاره إذا أخذت ككل ، تعبر بكيفية صائبة عن خصوصيات ثورتنا باعتبارها ثورة بورجوازية فلاحية . من هذه الزاوية ، فإن التناقضات الموجودة في أفكار تولستوي ، هي مِرآة حقيقية للشروط المتناقضة التي جرى فيها النشاط التاريخي لطبقة الفلاحين خلال ثورتنا(٣) » .

لكن إذا كان اتجاه جديد ، جنري ومُتجه الآن نحو الفلاح ، قد تحقق داخل الرؤية للعالم عند تولستوي وفي أفكاره الفلسفية واعتباراته التجريدية عن الأخلاق ، فإننا نلاحظ بالمقابل ، في مجال الإبداع الفني ، أن إعادة التوجيه ظهرت أكثر تعقيداً وصعوبة . ليس مجرد صدفة إذا كان النشاط الفني بمعنى الكلمة لتولستوي قد أصبح في المرتبة الثانية منذ نهاية سنوات ١٨٧٠ ، بعد أن تَوَارَى خلف أعماله المتصلة بالفلسفة الدينية وبالفلسفة الأخلاقية . فيبعد أن نخفي تولستوي عن طريقته القديمة ، فإنه لم يتوصل قط إلى تشييد أشكال فنية جديدة تكون ملائمة لتوجيه الاجتماعي الجديد . والسنوات الممتدة بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ تتطابق في عمل تولستوي مع فترة أبحاث شكلية مكثفة قام بها لِيُخْلِقَ أدب فلاحِي .

إن الإسبة الفلاحية بمآلها الخاص بها وبوجهة نظرها عن العالم ، كانت منذ البدء ، حاضرة في أعمال تولستوي ، إلا أنها لم تكن تكون سوى حلقة ولم تكن تظهر ألا من خلال بلورة مؤشورية هي رؤية الشخص المنحدرة من عالم اجتماعي آخر ؛ أو أنها أيضاً كانت معطلة باعتبارها مصطلحاً ثانياً يدل على نقيضه أو على توازن (كما هو الحال في « الموقى الثلاثة ») .

فالفلاح ، هنا ، منظور إليه من طرف شخص نبيل وغير مَشَاغِلِهِ ، فهو لا يقدم مبدأ تنظيم داخلي للعمل الأدبي . أكثر من ذلك ، فإن وضعية الفلاح عند تولستوي تستبعد أن يكون محركاً للفعل . فالفلاحون هم بالنسبة للكاتب ، مثلما هم بالنسبة لشخص رواياته ، موضوع اهتمام ومثل أعلى يتطلع إليه ، وليسوا مطلقاً مركزاً تُنظَّمُ الرواية من حوله . سجلت صوفيا تولستوي(٤) في أكتوبر ١٨٧٧ ، بمذكراتها ، هذا الاعتراف ذا الدلالة القوية على لسان ليون تولستوي :

« إن عادات الفلاحين بالنسبة لي ذات أهمية خاصة وصعبة على الفهم . وعلى العكس ، بمجرد ما أشرع في وصف وجود أناس من طبقتي ، أجسئي وكأنتي في بيتي » .

كان تولستوي منشغلاً منذ أمد طويل بمشروع رواية فلاحية . وفي سنة ١٨٧٠ ، وقبل كتابة آنا

كارنينا ، كان ينوي أن يكتب رواية يكون بطلها بمثابة نموذج شيبي « إيليا مورومي »* ، موجيك في أصله ، لكنه جامعي في تكوينه . وبعبارة أخرى ، كان تولستوي يريد أن يتدع غمطاً من الفلاح حسب روح الملحمة الشعبية^(٥) . وفي سنة ١٨٧٧ عندما كان ينتهي آنا كارنينا ، سجلت زوجته في مذكراتها الحديث التالي :

« - آه ! إنهاء هذه الرواية [يقصد آنا كارنينا] في أقرب وقت لأبدأ شيئاً آخر . إن فكرتي الآن جد واضحة . فلنكي يكون عمل أدبي جيداً يجب أن نحب فيه الفكرة الأساسية . هكذا ، في « آنا كارنينا » أحب فكرة العائلة ، وفي « الحرب والسلام » أحببت فكرة الأمة كما وُلِدت في حرب سنة ١٨١٢ . ومنذ اليوم أرى بوضوح أنني في عمل المقبل ، سأحب فكرة الشعب الروسي بصفته قوة مُعْتَصِبة » .

بطالما هنا ، مفهوم جديد للرواية عن الديسميرين ، وهي الرواية التي كان مشروعا في ذهن تولستوي . منذ الآن يتحتم أن تكون تدقيقاً رواية فلاحية موضوعها المركزى هو احتلال الفكرة التي صاغها ك . ليقين عن أن الرسالة التاريخية للفلاح الروسي تتمثل في استثمار أراضي شاسعة من آسيا . وهذه المهمة التاريخية تتحقق حصراً في إطار العمل الزراعي ومن خلال تشييد حياة بطريكية .

هكذا تخيل تولستوي ديسميراً وجد نفسه من جديد في سيريا وسط الفلاحين المعمرين . ونشهد ، عندئذ ، تغيراً في المنظور : في « الحرب والسلام » يظهر بلاطون كراكتيف الشخص الساذج ، فقط كعنصر من عالم بير يوزوكوف . والآن نلاحظ عكس ذلك : بير مندمج في حقل رؤية الموجيك الذي هو العنصر الحقيقي في التاريخ . فالتاريخ ليس هو « ١٤ ديسمير » وساحة السينما* ، بل هو حركة هجرة الفلاح المتضرر من المالك . على أن هذا المشروع للرواية لم ينتج ، ولم تبق منه سوى بعض التخطيطات .

لقد أنجز تولستوي مقاربة للمعضلة التي يطرحها الأدب الفلاحي وذلك من خلال « المحكيات الشعبية » التي كتبها لا عن الفلاحين بل من أجلهم . فقد توصل تولستوي ، هنا ، حقيقة إلى تشييد أشكال جديدة ، هي ، بالرغم من أنها تظل في بعض جوانبها تقليدية ومرتبطة ببعض الأجناس الفولكلورية ، مثل المثل الشعبي ، أشكالاً جد أصيلة يتحققها الأسلوب . غير أن هذه الأجناس الأدبية تستع أشكلاً قصيرة ولا تؤدي إلى الرواية الفلاحية ، كما أنها لا توصل إلى الملحمة الفلاحية .

لذلك ابتعد تولستوي ، أكثر فأكثر ، عن الأدب ، وصاغ رؤيته للعالم في شكل المحاولة والمقالة

(*) بطل أسطوري في الملاحم الشعبية الروسية .

(**) إشارة إلى حبة الدسميرين التي قامت يوم ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ ، والتي جرت مرحلة أحداثها المهمة بساحة السينما في مدينة سانت سبورغ بطبر .

والبحث ومنتخبات الأحوال المتأثرة لمختلف المفكرين (أفكار لكل الأهل) الخ .. والأعمال الأدبية حقاً هذه الفترة (موت أيقان اليثس ، سوناته لكروتر الخ ..) كُتبت حسب طريقته القديمة ، لكن مع حضور راجع للنقد وللإتهام وللأخلاقية التجريدية . ذلك أن المعركة الحامية ، لكن بدون أمل ، التي خاضها تولستوي لإقامة شكل فني جديد ، انتهت دائماً بانتصار الأخلاقي على الفنان : وجميع أعمال هذه المرحلة تعمل أمثلة هذا الصراع .

وإذن ، فإن مشروع « بعث » آخر رواية لتولستوي ، بزغ إلى الوجود في الوقت الذي كان تولستوي يكافح بكل قواه من أجل إعادة توجيه اجتماعي للخلق الفني ؛ ومنذئذ بدأ عملاً طويلاً وشاقاً تتخلله أزمات .

إن « بعث » ببساطة ، تتميز جلياً عن روايات تولستوي السابقة . وبالنسبة للجنس الروائي ، يجب أن تُصنّف على جِدة . فإذا كانت « الحرب والسلام » يمكن أن تُعَدّ بوصفها رواية تاريخية وعائلية (مع توجّه نحو الملحمية) ؛ وإذا كانت « أناكارينا » تنتمي إلى الجنس النفسي والعائلي ، فإن « بعث » يجب أن تُعَدّ بمثابة رواية اجتماعية - إيديولوجية . أنها ، بخصائصها النوعية ، يمكن أن تصنف ضمن نفس خانة رواية « ما العمل ؟ » لتشير نشيفسكي ، ورواية « خطأ من » . إذا نظرنا جهة الأدب الأوروبي سندرجها ضمن جنس روايات جورج صاند . إن هذا النوع من الرواية يركز على أطروحة إيديولوجية متصلة بالتنظيم الاجتماعي مثلما هو مرغوب فيه ، وكما يجب أن يكون . وانطلاقاً من هذه الأطروحة ، تخضع أشكال المجتمع والعلاقات الاجتماعية ، لنقد منهجي ؛ وهو نقد تضاف إليه إما تدليلات مصوغة باعتبارات تجريدية ، أو أحياناً ، محولات لتشخيص مثل أعلى طوبوى .

هكذا فإن مبدأ تنظيم الرواية الاجتماعية - الإيديولوجية لا يوجد في حياة الفئات الاجتماعية - كما هو الحال في الرواية الاجتماعية التي تصف هذه الحياة ، ولا في الصراعات النفسية المتولدة عن العلاقات الاجتماعية المحددة - كما في الرواية النفسية - الاجتماعية - ، بل يكون مبدأ تنظيم الرواية هو أطروحة إيديولوجية معيرة عن مثل أعلى اجتماعي وأخلاقي من خلاله يتمّ التشخيص النقدي للواقع . لذلك ، وباتفاق مع خصائص الجنس الذي تنتمي إليه رواية « بعث » ، نجدنا تتكوّن انطلاقة من ثلاثة عناصر :

- (١) النقد المنهجي لجمع العلاقات الاجتماعية القائمة .
- (٢) تشخيص « الحالة » التي تتكوّن الحياة السابقة للبطل ، أي البعث الأخلاقي ل « نيكليدوف » و « كاتيا ماسلوا » .
- (٣) التطورات العامة لوجهات نظر الكاتب الاجتماعية والأخلاقية والدينية .

صحيح أن هذه العناصر كانت حاضرة في الروايات السابقة لتولستوي إلا إنها لم تكن تضطلع في تأليفها بسوى وظيفة ثانوية . كانت الوظيفة الأساسية من نصيب عناصر أخرى : التشخيص

التفصيلي للحياة الفيزيكية وحياة الروح في السياق الاجتماعي البطوركي والملاكي ، مع رُجحان كفة الحياة العائلية ، وكذلك تشخيص الطبيعة وحياة « إنسان الطبيعة » . لم يعد هناك من أثر لذلك في رواية « بعث » . ويكفي للاحتجاج بذلك ، أن تُذكرَ بالدور الضعيف الذي يلعبه ، في آناكارنيا ، نقد الثقافة الحضرية والمؤسسات البيروقراطية والحياة العمومية - وهو نقد ينطق به في الرواية قسطنطين ليفين ، والذي يتجلى أيضاً مِنْ أزمة ليفين الأخلاقية وَمِنْ بحثه عن معنى للحياة ! لكن في « بعث » نجد هذه التيمات التي ذكرناها ، وحدها تتحدّد بِنيّة الرواية .

كل ذلك له عواقب على تأليف « بعث » التي هي ذات بساطة خاصة إذا قارناها بأعمال سابقة لتولستوي كانت تتميزَ بمحضور عدّة تَوَازُتٍ سرديّة مستقلة مترابطة فيما بينها داخل حبكة من خلال علائق صلبة وجوهرية . مثلاً ، في رواية « آنا كارنينا » : نجد عالم آل أوبولونسكي ، وعالم كارنينا ، وعالم آنا وفرونسكي ، وعالم آل شتشيربان ، وعالم ليفين ، وجميع هذه العوالم مقدمة تقريبا من الداخل ، مع دقة والتهاب أصيلين . وحدها الشخصيات الثانوية مقدمة من خلال البلورة المشورية التي تُؤلّفها نظرة الأبطال الأساسيين : البعض من تلك الشخصيات منظور إليه من خلال ليفين ، والبعض الآخر من خلال فرونسكي ، وآنا ، الخ ... بل إن شخصية مثل « كوزنشف » تكون أحيانا موضوعاً لحكي مستقل . وجميع هذه العوالم وثيقة الصلة فيما بينها ، ومندرجة في حزمة مُتَضَامَةٍ من الروابط العائلية ومن العلائق الجوهرية الأخرى . في « بعث » يتركز الحكي على « نيكليودوف » وحده ، وجزئياً على كاتيا ماسلوف . وجميع الشخصيات الأخرى وبقيّة العالم ، تقدم من خلال رؤية نيكليودوف . إن شخص هذه الرواية ، باستثناء البطل والبطلّة ، ليست مترابطة فيما بينها ، وما من شيء مشترك يتيّنها سوى الدُخُولُ عَرَضاً في علاقة مع نيكليودوف .

ولمذّن ، فإن « بعث » ليست سوى سلسلة من اللوحات المشخصة للواقع الاجتماعي من زاوية نقدية عنيفة . والخيط الرابط بين هذه اللوحات هو النشاط الخارجي والداخلي لنيكليودوف ، وتُفَضّي الرواية إلى الأطروحة التجريدية للكاتب والتي يُدعّمها باستشهادات من الإنجيل .

ولا جدال في أن نقد الواقع الاجتماعي ، خاصة ، بالنسبة للقرن العشرين ، هو العنصر الأكثر أهمية والأكثر حملاً للمعنى . وبهيم هذا النقد بمجال جد واسع ، أكثر اتساعاً ممّا نجده في أية رواية أخرى من روايات تولستوي . إنه يشمل (هنا ، في بعث) : سجن بوتيركي في موسكو ، وسجون الانتقال في روسيا ، وسيربيا ، والمهكمّة ، ومجلس « السينا » والكنيسة والمصالح الدينية ، وصالونات المجتمع الراقى ، والأجواء البيروقراطية ، والإدارة العليا والمتوسطة ، والهامين الليبراليين ، ورجال القانون ذوي النزعة المحافظة أو الليبرالية ، والإداريين على اختلاف درجاتهم : من الوزير إلى خُراس السجون ، ونساء السهرات ، والبيروقراطية ، والبيروقراطية الصغيرة بالمدن ، وأخيراً ، الفلاحين : كل ذلك مُدمج في تقديمه ، بالرؤية النقدية لـ « نيكليودوف » وللكاتب نفسه . وبعض الفئات الاجتماعية مثل الأنتلجنسيا الثورية ، والعمال ، تظهر هنا ، لأول مرة ضمن العناصر المكوّنة لعالم تولستوي الروائي .

إن نقد الواقع عند تولستوي مُوجّه (مثلما هو الشأن عند سابقه الشهير جان جاك روسو في القرن الثامن عشر) ضد كل شكل من أشكال المواضعة الاجتماعية بما هي عليه ، وضد كل ما استعمله الإنسان لإخفاء الطبيعة وتوجيهها . لأجل ذلك فإن هذا النقد خالٍ من كل تاريخية حقيقية .

تُستهل الرواية برسم لوحة واسعة للمدينة التي تسحق الطبيعة وكلّ ما هو طبيعي في الانسان . ويقدم لنا الكاتب بناء المدينة والثقافة الحضرية على أنهما محاولة اقترفها بعض مئات من الناس لنشويه قطعة الأرض التي تكدّسوا فوقها ، وذلك بإخفائها وراء الأحجار حتى لا يبت شيء عليها ، منتزعين جميع النباتات خائفين إياها بالفحم والبترو ، مقلّمين الأشجار وطاردن جميع الحيوانات والأطيار . وحتى الربيع نفسه الذي تمكن من أن يعيد الحياة لما تبقى من الطبيعة ، لا يستطيع شيئاً ضد ثغوة الكذب الاجتماعي وضد المواضعة اللتين ابتكرهما سكان المدن أنفسهم لمارسوا سلطتهم ، البعض على البعض ، ولتتخاذعوا وليعذبوا أنفسهم .

هذه اللوحة الفخمة والفلسفية الخالصة التي رسمها تولستوي للربيع في المدينة ، ولصراع الطبيعة ضد الثقافة الحضرية المتعنتة ، لا تقولُ في شيء عن أفضل الصفحات التي كتبها روسو ، وذلك لكثافتها وقوتها المقتضية ، وجرأة مفارقاتها . إنه يُعطينا دفعة واحدة ، نيرة الفضح الذي سيُتلو والمتصل بجميع المبتكرات البشرية : السجن ، العدالة ، الحياة الاجتماعية الخ ... وكما هو الحال دائما عند تولستوي ، فإن الحكيم ينتقل مباشرة من المستوى الأكثر اتساعاً وتعميماً ، إلى مستوى التفاصيل الأكثر دقة مع التسجيل المضبوط لأصغر الإشارات ولأفقه أفكار الناس ومشاعرهم وكلامهم . والانتقال المفاجيء والمباشر من العام إلى الخاص ، هو أحد مميزات فن تولستوي ؛ لكننا نغبد استعماله في « بحث » أكثر لفتاً للنظر اعتباراً إلى أن التعميم فيها أكثر تحريداً وأكثر فلسفة ، والتفاصيل أكثر صغراً وجفافاً .

وتشخيص العدالة في هذه الرواية ، هو موضوع تشييد على جانب متميز من الدقة والعمق . والصفحات المخصصة له هي أقوى صفحات الرواية . فلنفضحها بانتباه أكثر .

إن الاستشهادات المأخوذة من الأنجيل والموضوعة في صدر الجزء الأول من الرواية على شكل فكرة توجيهية ، تكشف لنا أطروحة تولستوي الأساسية : من غير المقبول أن يتولّى إنسان الحكم على إنسان آخر وإدائته . وهذه الأطروحة يدلل عليها الموقف الجوهرى في الرواية : نيكليودوف الذي وجد نفسه في موضع الخلاف أي في موضع القاضي خلال محاكمة ما سلفوا ، هو في الواقع مسؤول عن سقوطها وضياعها . ومشهد المحاكمة ، كما تصوره تولستوي ، يوضح كذلك أن لا أحد من القضاة المجتمعين في هذه المحاكمة مؤهل لممارسة هذه الوظيفة : الرئيس وعضلة ذات الرأسين ، وهضمه الجيّد وعلاقته الغرامية بإحدى الخدم ، والقاضي المحترم ذو النظارة المصفوفة بالذهب ، والمزاج المتعكّر بسبب خصومته مع زوجته - ممّا يؤثّر في سلوكه داخل المحكمة - ، ثم القاضي الشجاع التأمّل من نزلةٍ بمعذته ، ووكيل النيابة المهزوي البلبد المدعي ، وأخيراً المحلفون الذين هم أدنياء ومتباهون متبجحون بأنفسهم ، معززون بثرتهم العقيمة . لا أحد يمكنه أن يكون مؤهلاً

ليحكم ، لأن الحكم في حد ذاته ، مهما كان ، ما هو إلا من ابتكار الناس ، وهو ابتكار غلو وكاذب . أيضاً فإن مِسْطَرَّةَ الحكم نفسها كاذبة وخالية من المعنى ، وكذلك كل ذلك التقديس الأعمى للشكليات والمواضعات التي تُلَفِّنُ نخبها الطبيعة الحقيقية للإنسان .

هذا هو ما يقوله لنا تولستوي المفكر الإيديولوجي . إلا أن تشخيص المحاكمة ، تلك اللوحة المنجزة ، بمهارة فائقة ، يقول لنا أيضاً شيئاً آخر .

ما هو ، إذن ، ذلك الشيء الذي قيل لنا ؟

في الواقع يتعلق الأمر بمحاكمة للعدالة ، محاكمة لها حوافرها وقدرتها على الاقتناع . إنها محاكمة طبقة النبلاء مجسدة في نيكليودوف ، ومحاكمة القضاة البيروقراطيين والمخلفين البورجوازيين الصغار ، وأخيراً محاكمة المجتمع الطبقي والأشكال الخادعة لـ « العدالة » التي وَلَّتْها هي نفسها . إن اللوحة التي رسمها تولستوي أمامنا انطلاقاً من تفكير اجتماعي عميق ومقتنع ، ما هي إلا إدانة للعدالة الطبقيّة في سياق الواقع الروسي خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر (١٨٨٠) . ومثل هذه المحاكمة الاجتماعية تتوفر على أسسها وعلى حوافرها : أنه ليس حكماً أخلاقياً موجهاً لإنسان مجرد ، بل حكم اجتماعي موضوعه العلاقات القائمة على الاستغلال وأيضاً الأشخاص المجسّدون له : المستغلون ، والبيروقراطيون ، الخ ... وفكرة مثل هذه المحاكمة تغلو أكثر وضوحاً وإقناعاً من خلال خلفية التشخيص الفني التي ينسجها تولستوي .

إن مجموع عمل تولستوي مطبوع في العمق ، يرسم المحاكمة الاجتماعية . لكن أيديولوجيته المجردة لا تعرف سوى الحكم الأخلاقي الموجّه للنفس ، وعدم مقومة الشر الاجتماعي . وهذا أحد التناقضات الخطيرة عند تولستوي الذي لم يتوصل قط إلى تجاوزه والذي يظهر جلياً في هذه المحاكمة الاجتماعية للعدالة التي قمنا بتحليلها . فالتاريخ وجدليته ، وذلك النفي الذي هو داخل التاريخ ، نسبي فقط وفيه يوجد الإثبات ، هو شيء غريب عن طريقة تفكير تولستوي . لذلك فإن نفيه للعدالة بما هي عليه ، هو نفي مطلق ، وإذن ، بدون مخرج ، وغر جدي ، إنه نفي متناقض .

غير أن رؤيته وتشخيصه الفني هما أكثر عمقاً : فتولستوي مع رفضه للعدالة الطبقيّة وللبيروقراطية ، يدافع عن مبدأ عدالة مضادة ، عدالة اجتماعية واعية وليست شكلية ، يعلنها المجتمع ذاته وباسمه الخاص .

إن فضح المعنى الحقيقي - أو بالأحرى عَنَيْتَه - كل ما يتم خلال المحاكمة ، قد أنجز بواسطة طرائق فنية محدّدة جيداً ، ولا تظهر لأول مرة في رواية « بهت » بل هي تميز مجموع أعمال تولستوي السابقة . إنه يقدم لنا هذا الفعل أو ذاك وكأنه يتبنّى وجهة نظر رجل يتأمل ذلك الفعل لأول مرّة ولا يعرف شيئاً عن غايته ، وبالتالي فهو لا يدرك سوى المظهر الخارجي للفعل مع جميع التفاصيل المادية . إن تولستوي عندما يصف فعلاً ما ، يتعاشى بعناية الكلمات أو العبارات التي أَلْفَنّا استعمالها للدلالة عليها .

والى جانب هذه الطريقة في التشخيص تضاف طريقة أخرى مرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً وتكملها ، ومن ثمَّ فُهي دائماً تستعمل بقران معها : إنه عندما يصف المظهر الخارجى لهذا الفعل الاجتماعي أو ذاك أو لسلوك مُتواضع عليه - مثلاً أداء القسم ، افتتاح المحاكمة ، قراءة الحكم الخ .. يبرز دائماً مشاعر الشخص التي تنجز هذه الأفعال . إلا أنه يحدث أن تكون هذه المشاعر ، في كل مرة ، بدون علاقة مع الأفعال ، وتكون غريبة تماماً عنها ، وكثيراً ما تنتمي لاهتمامات مادية أو فيزيقية متدنية . هكذا ، نجد أن أحد أعضاء المحكمة بينما كان يصعد درجات سلم المحكمة باعتزاز أمام الحضور الذين وقفوا احتراماً ، راح يحمد ذهنه ليخمن ، حسب عدد الخطوات المتبقي له ، ما إذا كان العلاج الجديد لنزله المعبية سيكون ناجحاً . وبذلك تكون الإشارة نوعاً ما ، منفصلة عن الشخص الذي ينجزها وتصبح قوة آلية مستقلة عن الناس وخالية من المعنى .

هناك ، في الأخير ، طريقة تعبيرية ثالثة تضاف إلى الأوليين . إن تولستوي لا يكف عن إظهار كيف أن هذه الشكلية الاجتماعية الآلية ، المفصولة عن الإنسان والمفرغة من معناها ، ينتهي بها الأمر إلى أن يستعملها الناس لإرضاء مطامعهم الدينية وشرهم الأناني . لذلك يكون واضحاً أن المستفيدين يفعلون كل شيء حفاظاً ودفاعاً عن هذه الأشكال الجيدة . هكذا ، فإن أعضاء المحكمة ، فيما هم مُنشدون بأفكار ومشاعر غريبة تماماً عن مسطرة الحكم الموقرة ، وعن بزاتهم المزركشة ، كانوا يستشعرون مع ذلك ارتياحاً متباهاً لكونهم أشخاصاً هامين ومحترمين ، وأيضاً لارتباطهم الشديد بالامتيازات التي توفرها لهم الوظيفة التي يمارسونها .

إن تولستوي ينتهج دائماً نفس الطريقة عندما يريد أن يُعري التضليل وبخاصة في المشهد المعروف ، مشهد القداس الديني المقام في السجن .

عن طريق فضحه للطابع المتواضع عليه ولبعثية الطقوس الدينية والحفلات الاجتماعية والأشكال الإدارية الخ .. يتوصل تولستوي إلى النفي المطلق لجميع الموضعات الاجتماعية كيفما كانت . وهنا أيضاً تكون أطروحة خالية من كل عنصر جدلي تاريخي . إن ما يشخصه ويعرِّفه هو الموضعات المغلوطة التي فقدت إنتاجيتها الاجتماعية والتي تحافظ عليها الطبقات الحاكمة لصالح استدامة السيادة الطبقية . والواقع أن الموضعات الاجتماعية يمكن أن تكون مُنتجة ، وهي في الوقت ذاته الشروط اللازمة للتواصل . ثم أليس الكلام البشري الذي كان تولستوي يعرف استعماله بفن متميز ، هو نفسه ، في نهاية التحليل ، إشارة اصطلاحية متواضع عليها .

إن نهلية تولستوي هذه ، التي تؤول إلى نكران كل ثقافة إنسانية بوصفها اصطلاحية ومبتكرة من الناس ، هي نهلية مرتبطة . يكون تولستوي لا يعرف الجدلية التاريخية التي لا تدفن الموتى إلا عندما يكون الأحياء قد جاؤوا لتعريضهم . إن تولستوي لا يرى سوى الموتى ، ويُخيل إليه أن حقل التاريخ سيظل فارغاً قَبْرُهُ مُركز على ما تفتت ويتحلل ، وعلى ما لا يستطيع ولا يجب ان يظل قائماً : إنه لا يهصر سوى علائق الاستغلال وما يتولد عنها من اشكال اجتماعية . لكن الأشكال الأيجابية التي تبلغ الضجج داخل حقل المستغلين الذين ينظمون صفوفهم بسبب الاستغلال ذاته ،

تظل مجهولة من جانب تولستوي الذي لا يحس ولا يؤمن بها . ولأنه يتوجه إلى المستغلين وحدهم ، فإن تبشيره يكتسي طابعاً سلبياً بالحتم : يتخذ شكل المحرمات القطعية والنفي المطلق بدون جدلية .

ولهذا السبب أيضاً يفضح تولستوي في روايته الأنتليجنسيا الثورية ويمثل العالم العمالي . هنا ، كذلك ، لا يرى سوى الزيف والمواضعة والابتكار الإنساني ، ولا يدرك سوى التناقض بين الأشكال الخارجية والعالم الداخلي ، واستعمال هذه الأشكال الميتة من أجل غايات مصلحية وأنانية .

نورد للتدليل على هذه الملاحظة ، وصف تولستوي لـ « فيرا بكوندوكوفسكايا » عضوة الحركة الثورية « إرادة الشعب » ؛ ويجري المشهد داخل السجن ، :

« سألتها نيكليودوف كيف وقعت في الأسر ؛ وسرعان ما أخذت تحدّثه بذلاقة لسان عن عملها الثوري : وكان حديثها يزدهم بالكلمات الأجنبية عن الدعاية والتخريب ، والجماعات والفروع والفروع التابعة .. كانت ، بطبيعة الحال مقتنعة بأن الجميع يعرفون هذه الأشياء التي لم يكن نيكليودوف قد سمع عنها قط . »

ففي مقابل العالم الطبيعي والأصيل للفلاح مينشوف ، نجد هنا العالم الاصطلاحي ، الاصطناعي ، الفارغ ، للمناضلة الثورية .

أما القائد الثوري ، فإن الصبورة التي يرسمها له تولستوي هي أكثر سلبية : فبالسببة لـ « نوفودفوروبف » ليس العمل النضالي والمسؤوليات على رأس الحزب « والأفكار السياسية نفسها ، سوى وسيلة لإرضاء طموح جامع .

والمناضل العامل ماركيل كوندراتيف ، الذي يقرأ بمواظبة الجزء الأول من كتاب الرأسمال ، والذي يتعلق بأستاذه نوفودفوروبف ، فإنه يصبح ، من خلال تصوير تولستوي لشخصيته محروماً من استقلال الفكر : فعنده تيمية ثقافية تجعله يخضع بدون تحفظ لنظرية علمية اصطلاحية من ابتكار الناس .

على هذا النحو يصوغ تولستوي نقده والمبدأ الذي يعتمده تمييز جميع الأشكال الاصطلاحية للتواصل الاجتماعي : أشكال ابتكرها سكان المدن « لتعذيب أنفسهم ولتعذيب الآخرين » . وحسب رأي تولستوي ، فإن القائمين على هذه الأشكال الاستغلالية ، مثلهم مثل الثوريين الذين يحاولون تخطيطها ، هم أيضاً عاجزون عن الخروج من حلقة المواضعة المغلقة ومن دائرة الاصطناع والآجنوي .

في هذا العالم ، كل نشاط سواء كان اصطلاحياً أو ثورياً هو كاذب على حد سواء ، وهو سيء وغريب عن طبيعة الإنسان الحقيقية .

ماذا نجد في رواية « بعث » من عناصر مخصّصة لتعديل هذا العالم القائم على الأشكال والعلائق الاجتماعية المتواضعة عليها ؟

في الأعمال السابقة لتولستوي ، كانت تتولّى هذه الوظيفة « التعديلية » ، الطبيعة ، والحب ، والزواج ، والأسرة ، والإنجاب ، والموت ، وصعود أجيال جديدة ، ونشاط عائلي قوي . أما في « بعث » فإننا لا نجد شيئاً من ذلك ، حتى الموت في عظمته الحقيقية لا نجده هنا . ففي مواجهة العالم الاجتماعي المفروض ينتصب ، معارضاً ، عالم الأبطال الداخلي ، عالم نيكليودوف وكاتيا ، بعثهم الأخلاقي ، وكذلك تبشيرة الكاتب التي تقوم حصراً على النفي والمهرم .

كيف يفعل تولستوي لإظهار كل كذلك ؟

في هذه الرواية الأخيرة ، لا نجد مطلقاً تلك اللوحات القوية عن حياة الروح باندفاعاتها الداخلية القائمة وبشكوكها وتردّاتها ، بصعودها وسقوطها ، بتقلباتها بين الإحساس والمزاج .. وباختصار لا نجد كل ما كان تولستوي يتنوله عندما كان يقدم الحياة الداخلية لأندرية بولكونسكي ، وبيريسوكوف ، ونيكولا روستوف ، وحتى لشخصية ليف . فالنسبة لنيكليودوف لجأ تولستوي إلى احتراص وجفاف استثنائيين ، فليس هناك سوى الصفحات المخصصة لنيكليودوف الشاب التي كتبت حسب الطريقة القديمة (حبه الأول وهو مُرافق لكاتيا ماسلوفا) . أما سرورة البعث الداخلية فإنها : عملياً غير مصوّرة : إنه يعرض واقع الروح الحي بعرض جاف عن الدلالة الأخلاقية لانفعالات نيكليودوف . ويظهر الكاتب متعجلاً في الانتقال بسرعة من واقع الحياة الأخلاقية التجريبي - الذي لم يعد محتاجاً إليه وأصبح الآن كريباً في نظره ، إلى الاستخلاصات الأخلاقية ، والصيغ ، ثم ينتقل مباشرة إلى نصوص الإنجيل نفسها . ويكفي أن نتذكر في هذا الصدد ، تلك الفقرة من مذكرات تولستوي حيث يثوح بالتمتاز من الحديث عن حياة نيكليودوف الداخلية ، وبالأخص عن قرار هذا الأخير بالزواج من ماسلوفا ، وفي تلك الفقرة ، يعلن تولستوي نيّته في أن يقدم مشاعر وحياة بطله : « مع استنكارها والاستهزاء بها » . إلا أن تولستوي لم يُنفذ التزامه بخصوص هذه النقطة الأخيرة ، فهو لم يتمكن من أن يفصل كفاية عن شخصية بطله ليهزأ منه ؛ لكن الازمتراز الذي كان يستشعره من أن يَسْرِبَ في وصف حياته الداخلية وأرغمه على « تجميد » ما كان يجب أن يقوله عنها . إن تولستوي ، برفضه أن يجب بطله ، لم يستطع أن يجد الكلمات الحقيقية لتقديمه . ففي كل الصفحات نجد أن حصيلة الانفعالات والتجارب الأخلاقية التي سطرّها الكاتب تكبّت وتعوق اندفاعاتها الحيوية ، كما تخفي منها ما لا يمكن اختزاله في صيغ أخلاقية .

كذلك فإن حياة كاتياوشا الداخلية مقدّمة بطريقة جافة ومتحفظة من وجهة نظر الكاتب ، لا من وجهة نظر كاتياوشا نفسها . على أن هذه الشخصية الأخيرة هي التي كان من المفروض أن تلعب الدور الأساسي في الرواية . فقد كان تولستوي يجد أن نموذج « النبيل الثابت » ، أي شخصية نيكليودوف ، يبدو له مُضحكاً تقريباً . وليس مجرد صدفة إذا كان يتحدث ، في مذكراته ، عن ضرورة إدخال « الاستهزاء » في تقديم شخصية نيكليودوف . وجميع مظاهر السرد الإيجابية كانت ستتركز ، على كاتياوشا التي كان عليها ، وبإمكانها ، أن تُلقَى ظلّاً على الصراع الداخلي عند نيكليودوف ، وعلى توتّيته حتى يبدو وكأنه « معضلة الخالق » . تقول كاتياوشا لنيكليودوف عند

رفضها طلب زواجه منها : « تريد أن تستعملنى من أجل غلاصك . لقد حصلت على مُنتحك منى في هذه الحيلة ، وتريد أيضا ان تُنقذ ، بفضلى ، روحك في العالم الآخر » .

إن كاتيوشا ، هنا ، تبرز بدقة وعمق ، الأنانية الغالبة على « النبيل الثائب » ، واهتمامه المقصور على « أنه » ، فليس لصراع نيكليدوف الداخلي من غرض ، في نهاية الأمر ، سوى « أنه » الخاص . إن الاهتمام المقصور في ذاته ، هو الذي يُحدد جميع انفعالاته وافعاله ، كما يُحدد إيديولوجيته الجديدة ؛ فالعالم أجمع ، والواقع بكل ما يشتمل عليه من شر اجتماعي ، ليس لهما في نظره وجود في حد ذاتهما ، بل فقط باعتبارهما يتصلان بمعضلته الداخلية : إنه يريد استعمالهما ليظهر بخلاصه .

أما كاتيوشا فإنها لا تعرف التوبة ، وليس ذلك فقط لأنها ما دامت هي نفسها ضحية لا يكون لها سبب يجعلها على التوبة ، بل كذلك وبالأخص ، لا تستطيع ولا تريد أن تحصر التفكير في « أنها » الخاصة . إنها لا تنظر إلى نفسها ، وإنما تنظر إلى ما حولها وإلى العالم المحيط بها .

نعثر في مذكرات تولستوي على الملاحظة التالية :

« (في كونفيسكاي) بعد البحث ، تملو مُحَيَّا كاتيوشا ، فى بعض اللحظات ، ابتسامات ماكرة ، كسولة وكأنها قد نسيت كل ما كانت تعتبره من قبل بمثابة الحقيقة : إن لديها رغبة في إن تعيش ، وفي أن تكون سعيدة » .

ومن أسف أن هذا الشعار المتوفر على قوة وعمق استثنائيين ، قد ظل في مستوى التخطيط الأولي داخل الرواية . على أن كاتيوشا غير قادرة على أن تطيل الحديث عن بحثها الداخلي ، ولا على أن تركز اهتمامها حول الحقيقة السلبية تماماً التى جعلها تولستوي تكتشفها . إنها ترغب فقط في أن تعيش . وباستطاعتنا أن نفهم بسهولة لماذا لم يستطع تولستوي أن يحصر في شخصية ما سلوكاً لا إيديولوجياً الرواية ولا نقده المطلق ، ولأنفيه للواقع . ذلك أن هذه الأيديولوجيا ، ومطلقة النقد (نقد يمكن القول عنه بأنه ليس طبقياً) قد نمّتا بالضبط في كنف أحادية التطور لدى « النبيل الثائب » . من ثم لزم أن يكون نيكليدوف هو مبدأ تنظيم الرواية ، وبالتالي فإن تقديم كاتيوشا جاء بالحكم جافاً ومختزلاً ، وما كان له أن يتكوّن ألا على ضوء اهتمامات نيكليدوف .

لنتنقل الآن إلى النقطة الثالثة : الأطروحة الأيديولوجية التى تنظم الرواية انطلاقاً منها .

إن الوظيفة المعمارية لهذه الأطروحة ، واضحة على الأكل من خلال كل ما سبق قوله . فليس هناك قطعاً شيء في الرواية يكون مُحَايِداً بالنسبة للأطروحة الأيديولوجية . إن تولستوي لم يُعَدِّ يسمح لنفسه ، كما في « الحرب والسلام » وأنا كارنتينا بأن يُظهر الناس والأشياء فقط لذاتها ؛ بل إن كل كلمة وكل صفة ، وكل مقارنة تعود مباشرة ، إلى هذه الأطروحة الأيديولوجية . وليس فقط أن الكاتب لا يَحْشَى أن يكون متحيزاً ، بل هو يبرز هذا التحيز في كل تفصيلة وفي كل كلمة من روايته ، مع جرأة أدبية استثنائية تكاد أن تغلو تحدياً . .

ويكفي ، للاقتناع بما قلناه ، أن نقارن مُشهد استيقاظ نيكليدوف في الصباح ، واغتناله

وتنوله لفظوره (فى الفصل الثالث) ، مع مشهد آخر يشبه تماماً فى المضمون ، وهو مشهد استيقاظ أولونسكى فى رواية آنا كارنينا .

فى « آنا كارنينا » ، كل تفصيلة من هذا المشهد ، وكل صفة ، لها وظيفة تشخيصية خالصة : الكاتب يقدم لنا شخصيته الروائية وكذلك الأشياء المحيطة بها ثم يسترسل ، بدون خلفية ، فى متعة التشخيص ، وتأتى قوة ونكهة هذا التشخيص من كون الكاتب يطلّذ بوصف شخصيته الروائية وبوصف فرحها بالحياة وطراوتها ، وأيضاً من كونه يحب الأشياء المحيطة بهذه الشخصية .

أما فى مشهد استيقاظ نيكليودوف (فى رواية « بعث ») فإنه لم تعد للكلمة وظيفة تشخيصية ، بل إنها تستعمل للفضح والاعتماد والندم . من ثم فإن التشخيص ، فى جملة ، خاضع لهذه الوظيفة .

نُورِدُ بداية المشهد :

« فى الوقت الذي كانت فيه ماسلوفاً ، المنهكة من طول المسافة ، تقترب من المحكمة مرفوعة بحرسها ، كان حفيد الآنتين العانسيتين ، نفسه ذلك الذي فتحها ، الأمير دميتري إيفانوفيتش نيكليودوف ، ما يزال مُتدّباً فوق لحاف الريش لسرير كبير له نوابض . كان قد قَلَّ أزرار باقة قميصه المصنوع من كتّان هولاندا ، والذي تَبَيَّنَتْ مُقَدَّمَتُهُ بالمكواة الحديدية .. وكان يُدَسِّنْ سيجارة » .

فاستيقاظ « الفَآن » فى غرفة نوم مُتَرَفّة ، فوق سرير مُرَبِّح ، يقابله هنا مباشرة ، صَبَّاح ماسلوفاً فى السجن والمستافة الشاقة التي يتحم عليها أن تقطعها لتصل إلى المحكمة . وهكذا فإن الطابع المتحيز للتشخيص ، بارز منذ الوهلة الأولى وعَدَدَ للمبدأ الذي سيتحكم فى اختيار التفاصيل والنوعت : كل شيء فى الرواية يجب أن يخدم هذا التعارض الكاشف . فالنوعت التي تميّز سرير ميكليودوف (مرتفع ، فوق نوابض ، مغطى بربيش) وقميصه (مستورد من هولاندا ، نظيف له صُنْدُرَة مكوية بعناية : يا للعمل الذي يتطلبه إنجاز كل ذلك !) ، جميعها خاضعة لوظيفة النقد الاجتماعي المبرزة بفظاظته . والواقع أننا لا نجد ، هنا ، تشخيصاً بل فضحاً .

وبقية الفقرة متناولة بِتَفْصِي الطريقة . فنيكليودوف يفسل بالماء البارد « جسمه المفتول العضلات ، الملحم » ، وملابسه مكوية وطرية ، وحنّاه « يَلْمَسُ كأنه مرآة » . فى كل موضع ، يبرز الكاتب كمية الشغل التي يستلزمها أقل عنصر من عناصر هذه الرفاهية ، وبالأخص من خلال تكراره لكلمات : مهياً ، منظف : « كان حَتَمَته مهياً » و« ملابسه منظفة ومهياً » و« البلاط لَمْعُهُ أَسْ ثلاثة فلاحين » الخ .. يغدو الأمر وكأن نيكليودوف كان يكتسب من ذلك العمل الذى يبذله رجال آخرون : والهواء الذي يستنشقه مُشْبِع بشغل الآخرين .

وإذن ، فإن التحليل يكشف الطابع المتحيز الملحوظ فى كل لحظة ، لُأَسْلُوب تولستوي . وواضح أن الأطروحة الإيديولوجية لها قيمة محدّدة فى تكوين الأسلوب ، ومصارية الرواية فى مجموعها ، تنحدر أيضاً منها . يكفي أن نتذكر ، بهذا الصدد ، الطرائق المستعملة لتشخيص المحاكمة : فوظيفتها

الوحيدة هي إظهار ما هو غير مقبول في كل حكم يوجهه إنسان لإنسان آخر . ومشاهد المحاكمة ،
والقُداس الديني الخ مؤلفة وكأنها حجج لصالح بعض مواقف الكاتب الإيديولوجية . وإذن فإن كل
تفصيلة من الوصف غامضة لهذه الوظيفة .

لكن ، بالرغم من طابع الرواية المتحيز كثيراً ، فإنها ليست مُملّة ولا خالية من الحياة . فقد
استطاع تولستوي أن يتوصل إلى بناء رواية اجتماعية - إيديولوجية بمهارة فائقة . بل ويمكن القول
بأن « بحث » هي النموذج الأكثر اكتمالاً وتحققاً لهذا النوع من الرواية ، ليس فقط في الأدب الروسي
بل كذلك في الأدب الأوربي .

ما قمنا به ، لِحَدِّ الآن ، هو تحليل دلالة الأطروحة الإيديولوجية على المستوى الشكلي والفني ،
وستنتقل الآن إلى تحليل مضمون هذه الأطروحة .

لا يتسع المجال هنا للدخول في تفاصيل فلسفة تولستوي الدينية ومفاهيمه الاجتماعية والأخلاقية .
لذلك فإننا لن نتناول إلا بإيجاز شديد محتوى الأطروحة الإيديولوجية الفاعلة داخل الرواية .

تبتدئ « بحث » بتصور مأخوذة من الإنجيل (العبارة التوجيهية) ، وتنتهي بنفس الطريقة
(قراءة نيكليدوف للإنجيل) . وجميع هذه التصورات تصلح لتدعيم فكرة جوهرية : لا يجب أن
نحكم على الآخر ، ولا أن نفعل أي شيء لمكافحة الشر القائم . وعلى الناس ، الذين أرسلوا إلى العالم
بإرادة الله - سيد الحياة - باعتبارهم عاملين ، أن ينجزوا لإنزادة المولى . وهذه الإرادة نفسها هي
التي تتجلى في الوصايا التي تحرم كل انتهاك يمارس ضد أي إنسان . إن الإنسان لا يستطيع أن يفعل
شيئاً سوى في نفسه أو في « ذاته » الداخلية (البحث عن مملكة الرب الموجودة فينا) ، والبقية تأتي
فضلاً عن ذلك .

وعندما تنكشف هذه الفكرة لنيكليدوف ، في الصفحات الأخيرة من الرواية ، فإنه يُدرك
بوضوح كيف يقهر الشر الذي يرين في كل مكان ، والذي كان هو شاهداً عليه منذ بداية الرواية :
إنه لا يمكن التغلب على الشر إلا عن طريق التخلي عن الفعل ، وعدم المقالومة :

« على هذا النحو أدرك الوسيلة الفعالة للكمّاح ضد جميع الشرور المرعبة التي يتألم منها الناس : إن
عليهم أن يمتدحوا أنفسهم دائماً بجرمين أمام الله ، ونتيجة لذلك فإنهم ليسوا مؤهلين مطلقاً لتقويم
اعوجاج أشباههم . أصبح يري بوضوح منذ الآن ، أن الشرور المرعبة التي كان شاهداً عليها في
السجون وفي المعتقلات ، وكذلك الوثوق المطلق لأولئك المسؤولين عنها ، إنما مصدرها الوحيد ،
أن هؤلاء الناس كانوا يرمون القيم بالمستحيل : إذ كيف يمكن أن نصلح الشر عندما نكون
شريرين ؟

« كان نيكليدوف يقول في نفسه : « حقاً ، من المستحيل أن يكون الأمر يمثل هذه البساطة » .
إلا أنه ، ومهما بدا له ذلك غريباً في أول الأمر ، لا عنياده على التفكير بعكس ذلك ، فقد كان
يمس بأن هذه الكلمات تحمل حلاً للمعضلة نظرياً وعملياً . أما عن المسألة الخالدة المتصلة بالسلوك

الذي يجب اتباعه مع المجرمين ، فإنها لم تعد ، منذ الآن ، تقلقه .

تلك ، إذن هي الإيديولوجية التي تنظم رواية « بحث » .

وتكون هذه الإيديولوجية تصبغ ، لا مصوغة في قول تيمبردي عن الأخلاق أو الفلسفة الدينية ، بل من خلال تشخيص يعتمد على وقائع من الواقع الملموس ، ومن حياة نيكليدوف اليومية بكل مميزات الاجتماعية ، هو ما يبرز بوضوح جذورها الاجتماعية والنفسية .

كيف تطرح حياة نيكليدوف السؤال الذي تُجيب عليه إيدولوجيا الرواية ؟ في الواقع ، فإن ما يُسبَّب ، دفعة واحدة ، آلام نيكليدوف وَقَلَقُهُ ، ليس هو الشر الاجتماعي في حد ذاته ، وإنما مساهمة الشخصية في هذا الشر . وحول هذه المسألة المتصلة بالمساهمة الشخصية في الشر الزائن على المجتمع ، تتركز وساوس وهوم نيكليدوف . كيف يمكن وقف هذه المساهمة ؟ كيف يتحرر من هذا الرقابة الذي يُكَلِّف الآخرين جهوداً كبيرة ؟ كيف يتخلص من الملكية العقارية المرتبطة باستغلال الفلاحين ؟ كيف يتحرر من التزامات الحيلة العمومية التي تسهم في تدعيم الاستعباد ، وبالأخص : كيف يُكفِّر عن سلوكه المشين وخطئه تجاه كاتيوشا ؟

إن مشكلة المساهمة الشخصية في ارتكاب الشر ، تخفي مشكلة الشر ذاته باعتباره واقعاً موضوعياً ، وتجعل منه شيئاً ثانوياً ومتفرعاً ، بالنسبة إلى مشكلة التوبة الشخصية وكآل النفس . فالواقع الموضوعي ، بمشكلاته الملموسة ، يغدو وكأنه ذاتي ومُتَمَتِّعٌ من جانب المشكلة الفردية والذاتية للتوبة والتطهير والبعث الأخلاقي . فهناك ، من أول وهلة تعويض قلبي لمشكلة الشر الموضوعية .. بمشكلة المساهمة الشخصية في ارتكاب الشر .

وعلى هذا السؤال الأخير تدقيقاً ، تحجب إيدولوجيا الرواية ، كما أن الطريقة نفسها التي طرحت من خلالها المعضلة تنتهي إلى أن تظل الإيدولوجيا محصورة في المستوى الذاتي وكأنها معضلة شخصية . إنها تشير على المستقل التائب بمخرج ذاتي ، وتدعو الآخرين إلى التوبة . في حين أن مسألة المستقلين لم تُحْطَ حتى بالطرح : إنهم سعداء لأنهم أبرياء ولا يستطيعون أن يُثَمِّروا سوى الحسد .

بينما كان تولستوي يعمل في إنجاز زوايته ، وفي نفس الوقت الذي كان يحاول أن يزحزح مركز النقل نحو كاتيوشا ، كتب يقول في مذكراته :

« تَنَزَّعتُ اليوم قليلاً . زرتُ قسطنطين ييلوف ؛ إنه يبحث على الشفقة ثم احترقت القرية : عندهم الأمور حسنة ، وعندنا في بيتنا ، هناك العار » .

إن الموجيك قراء ، مَرْضَى ، لكنهم سعداء لأنهم لا يُحْملون من شيء . ونحن نحدد أن مذكرات تولستوي ومراسلاته ، خلال هذه الفترة ، يخرقها عطف الغيرة الأحمر تجاه أولئك الذين لا يحسون بالعالم في هذا العالم الخاضع لسيطرة الشر الاجتماعي .

إن إيدولوجيا « بحث » موجهة للمستقلين ، وهي قد تكونت انطلاقاً من المشاكل التي طرحت

على ممثلي طبقة حاصرهم التوبة ، طبقة سائرة إلى التدهور وفي قمة تحللها : طبقة النبلاء . من ثم فإن هذه المشاكل خالية من كل منظور تاريخي . ويمثلو هذه الطبقة لا يتوفرون على نقطة ارتكاز صلبة في العالم الخارجي ؛ إنهم بدون مهمة تاريخية ينجزونها ، ولذلك فإنهم يحسرون اهتمامهم في شخصهم الخاص ، وفي مشاكلهم الداخلية . صحيح أن إيديولوجيا تولستوي التجريدية تشتمل على عناصر جوهرية كانت تُقرِّبها من طبقة الفلاحين ألا أن هذه المظاهر لم يتم إدماجها في الرواية باعتبارها مبادئ للتنظيم الداخلي . فهذا التنظيم يبقى مُتمحوراً حول شخص النبيل التائب الذي هو نيكليودوف .

هكذا يكون لدينا ، في أساس بناء الرواية ، سؤال تولستوي - نيكليودوف : « كيف أستطيع ، أنا الفرد المنتمى إلى الطبقة السائدة ، أن أحرر بمفردى من المساهمة في الشر الاجتماعي ؟ » والجواب على هذا السؤال هو التالي :

« كُف عن المساهمة فيه داخلياً وخارجياً ، ولأجل ذلك يجب أن تطع وصابا سلبية تماماً » .
لقد كان بليخانوف محقاً عندما وصف إيديولوجيا تولستوي كما يلي :

« بعد أن عجز تولستوي عن أن يعرض ، في حقل رؤيته ، المستقلين بالمستقلين أو بتعبير آخر ، عجز عن أن ينتقل من وجهة نظر بعضهم إلى وجهة نظر الآخرين ، فإنه اضطر بطبيعة الحال ، إلى أن يُوجه جهوده نحو التقدم الأخلاق للمستقلين وذلك بحتم على أن يتخلوا عن أفعالهم السيئة . لذلك اكتسب تشيهر الأخلاق طابعاً سلبياً » .

إن الشر الموضوعي الموجود في نسق اجتماعي قائم على انقسام الطبقات - والذي قلمه تولستوي بقوة فائقة - توطئه في هذه الرواية رؤية ذاتية لُمُتَلْ طبقة مُدَانَّةٌ تاريخياً وبحلول أن يعثر على مخرج بالتوجه نحو الألفصل التاريخي الموضوعي .

نغم هذا التحليل بوضوح كلمات عن دلالة رواية « بعث » لدى القارئ المعاصر .

لقد رأينا كيف أن النقد هو الذي يُشكل اللحظة المهيمنة في هذه الرواية ؛ ورأينا كذلك أن المبدأ المولّد للشكل في هذا التشخيص النقدي للواقع يَكُنُّ في الكلام المثير للافعال عن الحكم ، حكم نشيط وصارم جمالياً . وإن بروز هذا التشخيص هو أكثر قوة وثورية من حرارة التوبة والغفران واللامقاومة ، وهي المقولات التي تُلَوِّنُ صراعات الشخصوس الداخلية والأطروحات الإيديولوجية أو التجريدية المتلفظ بها في الرواية .

إن عناصر النقد الاجتماعي هي التي تمثل أهمية هذه الرواية . والطرائق الفنية التي انجزها تولستوي في عمله هذا ، حتى اليوم ، نموذجية وغير متجاوزة .

ومنذ فترة من الزمن ، يعمل الأدب السوفييتي بإصرار ، على تشييد إشكال جديدة للرواية الإيديولوجية والاجتماعية التي هي ، بدون شك ، الجنس الأدبي الأكثر أهمية وحالية في الأدب

المعاصر . إن الرواية الاجتماعية الايديولوجية ، الرواية المتحيزة اجتماعياً هي ، في نهاية الأمر ، شكل أدبي مشروع كل المشروعية . وإن رفض اعتبار هذه المشروعية رفضاً إستيقياً خالصاً ، فهو حكم مسبق ساذج خاص بنزعة جمالية مصطنعة ، حان الأوان لتجاوزها . لكن يجب علينا أن نقبل كون هذا الشكل هو أحد الأشكال الأكثر صعوبة ومخاطرة في مجال الرواية .

فليس هناك أكثر إغراء من اختيار طريق أبسط مجهود : أي أن يتخلص المرء من المشكلة بواسطة الإيديولوجيا (عن طريق اختيار توجيه إيديولوجي جيد) ، وتحويل الواقع إلى تدليل سيء ، أو بالعكس ، إدراج الإيديولوجيا في شكل إشارات وملاحظات واستقراءات تجريدية لا تنصهر عضوياً مع التشخيص .

إن تنظيم مجموع المادة الخام الإستيقية انطلاقاً من أطروحة إيديولوجية واجتماعية محدّدة بوضوح وبدون قتل واقع الحياة الملموس أو جعله جافاً ، فهي مهمة جد شاقة وعويصة .

ولقد عرف تولستوي كيف يحقق تلك المهمة بمهارة فائقة . ولذلك فإن « بحث » باعتبارها رواية إيديولوجية نموذجية ، يمكنها أن تغلو جد مفيدة اليوم في مجال الأبحاث الأدبية^(١) .

هوامش

(١) إشارة إلى رواية تورغيف : « عش الأسياح » .

(٢) لذلك فإن تولستوي الذي كان ، من عدة جوانب ، قريباً من أنصار النزعة السلافية ، كان في نفس الوقت ، قريباً - أكثر من تورغيف - من الأنطولوجيا الشعبية خلال فترة (١٨٥٠ - ١٨٦٠) (أي من : تشيرنيتسكي ، نيكراشوف الخ) .. لأن هذه الصفوة كانت تفهمه وتدرك في أعماله الشطرات الاجتماعية القريبة من شطراتها .

(٣) لينين : تولستوي مرآة الثورة الروسية ، الأعمال الكاملة ، طبعة التقدم ، الجزء ١٥ ، ص . ٢٢٤ - ٢٢٥ .

(٤) أنظر : Journal de Lacomtesse Léon Tolstoï Paris, 1930

(٥) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٦) هذه الدراسة ترجمتها عن كتاب تودوروف الذي يحمل عنوان :

Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, suivi de: Ecrits du cercle de Bakhtine, éd. Seuil, 1981

وقد كتب باختين دراسته هذه عن رواية تولستوي في سنة ١٩٢٩ .

المحتويات

	مقدمة
٥	موقع باختين في مجال نظرية الرواية
٢٧	معجم المصطلحات
٣٣	الأسلوبية المعاصرة والرواية
٤٩	الخطاب الشعري والخطاب الروائي
٧١	التعدد اللغوي في الرواية
٩٩	المتكلم في الرواية
١٢٧	خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية
١٧١	تحليل رواية تولستوي : « بعث »

رقم الايداع : ٢١٨٧ / ٨٧

الخطاب الروائي

لما كانت الرواية جنساً تعبيرياً مفتوحاً ، يستمد من الأجناس الأدبية الأخرى ، بعض عناصرها ، لنا فإن دراسة الخطاب في الرواية ، تنسحب - بالضرورة - على صائر الأجناس الأدبية التي تعتمد اللغة في إنشائها .

وهذا الدرس التأسيسي - الذي نقدمه للقارئ العربي - يركز على أطواريتين رئيسيتين :

الأولى : دحض المفاهيم التي أفضت إلى دراسة الأجناس التعبيرية باعتبارها وحدات منعزلة متجاهلة أبعادها التاريخية والاجتماعية ، أو التي بحثت فقط في مجال اللغة/ اللفظة ذات البعد الواحد الذي يخلقه ويحدده - مفرداً - الكاتب وبالتالي تجاهلت حياة اللفظة عبر أحقاب تاريخية وتشكلات اجتماعية قبل أن تستقر في ذاكرة الكاتب . ويروج لهذه المفاهيم الشكليون والأسلوبيون « التقليديون » [كما يصفهم باختين] .

الثانية : تخطي القطيعة التي كرسها أجيال عديدة من دارسي الأدب بين ما هو « شكلي » وما هو « أيديولوجي » ، ليكون الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب الذي يعد ظاهرة اجتماعية ضمن سياقها التاريخي .

وبالإضافة إلى هذا فإن « باختين » يقدم درساً هاماً في إجراءات التعامل مع نص روائي ، في الفصل الخاص بتحليل رواية « البعث » لتولستوي ، كما أنه يسعى - على مدار الكتاب - إلى تمييز الروفي والأطروحات التي تكرر مطلقة اللغة وواحدتها ، على حساب تعديتها وتسيبها ووجودها ضمن « كل » عضوي في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية .



القاهرة - باريس

القاهرة - ش.م.ليب - ر.ت. ٤٢٢٢٥
مدينة نصر - المنطقة الخامسة

الشمس
في الحارة

